Kleine Poetik

von

Kleinpaul und Leimbach.

Kleine Poetik

für Schule und Haus.

Zweite Auflage,

nach

Dr. Ernst Kleinpauls dreibändiger Poetik

neu bearbeitet

von

Karl Leimbach,

Lic. th. Dr. phil., Direktor des Realgymnasiums
und Gymnasiums zu Goslar.

Bremen.

Druck und Verlag von M. Heinsius.

1886.

Vorwort.

Eines längeren Geleitswortes bedarf dieses Büchlein nicht, welches im wesentlichen als Auszug aus dem umfänglichen Werke Dr. E. Kleinpauls (bzw. Langewiesches) anzusehen ist und auf seinem ersten Ausgange freundliche Beachtung gefunden hat.

Das größere Werk, dessen eigentlicher Verfasser der unlängst verstorbene Dichter Langewiesche war, hat sich, wie schon die Verbreitung desselben in acht starken Auflagen beweist, einer außerordentlich günstigen Aufnahme seitens der hervorragendsten und kompetentesten Beurteiler zu erfreuen gehabt, und die Vorzüge des größeren Werkes wird man wohl unschwer auch in dieser kleineren Poetik erkennen. Dem unterzeichneten Bearbeiter lag die Aufgabe ob, jenes Werk so zu gestalten, daß es die Vorzüge der Darstellung des größeren Werkes nicht einbüßte und daß zugleich die kleinen Mängel desselben thunlichst vermieden wurden, welche hie und da dem Buche anklebten. Namentlich erstrebte der Bearbeiter eine größere Übersichtlichkeit des Inhaltes und die Entfernung aller derjenigen Stellen, welche den Gebrauch des Büchleins in höheren Lehranstalten erschweren könnten.

Möchte das Schriftchen eines um die deutsche Poetik verdienten Mannes als den Bedürfnissen der Schule und der Litteraturfreunde entsprechend, als volkstümlich und dabei

auf wissenschaftlichen Grundlagen beruhend anerkannt werden. Die zu überwindende Schwierigkeit, pietätsvoll das Vorhandene und die zur Verfügung gestellten, für die 2. Auflage geplanten, Verbesserungen zu benutzen und zugleich das aus der sonstigen einschlägigen Litteratur und den eigenen Studien Geschöpfte an den Stellen, wo eine Änderung notwendig erschien, anzuschließen, ist nur den Beurteilern im vollsten Maße bekannt, welche in ähnlicher Lage sich bereits befunden haben. Von solchen Beurteilern darf ich getrost eine gerechte Würdigung meiner Arbeit und eine Entschuldigung namentlich da erwarten, wo manche Kritiker durchgreifendere Änderungen wünschen möchten. Eine neue Bearbeitung darf nicht ein neues Buch sein, welches unter alter beliebter Flagge ausfährt. Solche Täuschung des Publikums lag dem Verleger und dem Bearbeiter der Schrift gleich fern.

Goslar, am 7. Februar 1886.

Karl Leimbach.

Die Inhalts-Übersicht befindet sich am Schlusse des Werkes.

Einleitung.

§ 1. *Die Dichtkunst* oder *Poesie* gehört zu den *schönen Künsten.* Außer ihr rechnet man zu diesen hauptsächlich die Baukunst, die Bildhauerei, die Malerei, die Mimik (Schauspielerkunst) und die Musik. *Die Aufgabe aller schönen Künste besteht in der Darstellung des Schönen.* Bringen sie auch Unschönes, Häßliches zur Darstellung, so ist das nur insofern keine Verirrung, als das daneben gestellte oder damit verbundene Schöne durch diesen seinen Kontrast (Gegensatz) um so wirksamer hervortritt und der Gesamteindruck als ein ästhetischer, dem Schönen entsprechender sich erweist. — *Schön* ist, was durch seine bloße Beschaffenheit, abgesehen von seiner etwaigen Nutzbarkeit, das Wohlgefallen dessen erregt, der es mit unverdorbenem ästhetischem Gefühl, mit gutem Geschmack wahrnimmt.

§ 2. Das Hauptererfordernis zur Ausübung einer schönen Kunst ist ein reiches Maß *ästhetischer Phantasie*, d. h. des Vermögens, Wahrgenommenes, Erfahrenes, Gedachtes oder Empfundenes innerlich und lebendig aufzufassen, idealisierend (verschönernd) umzubilden und es in einer Weise darzustellen, daß auch andere ähnliches Wohlgefallen, wie der Urheber selbst, daran haben können. Zur Darstellung bedient die Baukunst sich der Steine, des Holzes und verschiedener Werkzeuge, die Bildhauerei vornehmlich des Marmors und des Meißels, die Malerei der Leinwand, der materiellen Farben und des Pinsels 2c., die Dichtkunst aber hat kein eigentliches, oder vielmehr nur ein *geistiges* Material,

nämlich idealisierte Auffassungen, Vorstellungen, Empfindungen und Gedanken; und ihr Darstellungsmittel ist die Sprache.

§ 3. Die **Dichtkunst** ist somit die Kunst, Geeignetes mit der Phantasie aufzufassen, innerlich zu Schönem auszugestalten und durch das Mittel der Sprache so darzustellen, daß es auch von anderen als Schönes erkannt und genossen werden kann. — Sie wendet sich, wie die Musik, zunächst an das ihr geöffnete Ohr, aber nicht wie diese mit bloßen Klängen, sondern mit sinnhaltigen Worten, und weiterhin nicht bloß an die Phantasie, sondern — im allgemeinen betrachtet — an den gesamten Geist der Hörer. Dabei geist- und gemütveredelnd, zum Guten anregend, der Wahrheit bahnbrechend und unter Bedingungen sogar speziell belehrend zu wirken, kann nur Unverstand ihr verbieten wollen; doch gehören solche Zwecke nicht zu dem, was die Poesie zur Poesie macht.

Anm. Das Wort „Poesie" ist nicht immer gleichbedeutend mit Dichtkunst. Man versteht nämlich unter Poesie nach Umständen: 1) die Kunst des Dichtens; 2) die unausgebildete Naturanlage zum Dichten (Volkspoesie); 3) Erzeugnisse entweder dieser bloßen Anlage oder jener Kunst; 4) Momente im Leben und Gegenstände der Natur, selbst Produkte anderer Künstler, sofern sie ähnliche Eindrücke hervorbringen, wie ein gutes Gedicht, oder zu dichterischer Betrachtung und Darstellung auffordern.

§ 4. Steht auch in einzelnen Beziehungen die Dichtkunst bald dieser, bald jener Kunst unzweifelhaft nach, so ist sie doch vermöge ihres Mittels die geistigste und mannigfaltigst wirksame Kunst; ihr allein ist es ja gegeben, zu sagen, was sie leidet, — schaut, denkt und empfindet. Dabei versteht sie es, von jeder der Schwesterkünste Wesentliches zu entlehnen, indem sie es in Wort und Gedicht verwandelt; von der Malerkunst ein Malen, von der Musik eine Harmonie, u. s. w. Es giebt in der Menschenseele keine Faser, die sie nicht zu bewegen, keine Saite, die sie nicht erklingen zu lassen vermöchte. Die Poesie ist die Kunst der Künste.

§ 5. Obgleich niemand ein wahrer und hervorragender Künstler wird, dem die Anlagen dazu nicht angeboren

sind, so ist doch kaum weniger nötig, daß die Anlagen mit Fleiß entwickelt und vor Verirrung bewahrt werden. Jede Kunst will erlernt sein; es ist ein Irrtum, wenn man meint, die Dichtkunst mache hiervon eine Ausnahme.

Die Poetik oder Dichtkunstlehre ist aber keineswegs nur für diejenigen von hohem Werte, welche in sich die Kraft zu Dichten verspüren, — sei es auch nur zu Gelegenheitsgedichten oder zu poetischen Übersetzungen, — sondern für alle, welche mit bewußterem Verständnis und erhöhtem Genuß sich an edlen Erzeugnissen wirklicher Dichter zu erquicken wünschen. Auch giebt man sich durch Unbekanntschaft mit ihr in wirklich gebildeten Kreisen viel eher Blößen, als durch Unkunde in gar manchen andern Gebieten des Wissens.

Erster Teil.

Die Dichtungssprache.

Abschnitt I.

Von der Sprache überhaupt und der besonderen Sprache der Dichtung.

§ 6. Auch die Tiere haben das Vermögen, durch Geberden, Blicke und Töne sich zu verständigen. Aber ein so vollkommenes und bewundernswertes Vermögen, wie das eigentliche Sprechen, findet sich auf Erden nur bei den Menschen. Es ist das Vermögeu, durch Töne (Wörter und durch dem jeweiligen Zwecke angepaßte Aneinanderreihung von Wörtern) Beliebiges von dem, was man denkt, fühlt, begehrt, wahrnimmt, sich vorstellt, weiß, glaubt oder glauben machen möchte, zu offenbaren. Sowie ein Wort oder Satz gesprochen, ist dem der Sprache vollkommen kundigen Hörer die Bedeutung des Gesprochenen klar. Die Sprache also wirkt schon für sich allein, ähnlich wie Telegraph und Telephon. Diese Erfindungen, wie auch die Kunst des Schreibens, die Buchdruckerkunst und Ähnliches wären ohne die Sprache unmöglich; sie sind nur Hilfsmittel und Erweiterungen des Sprachwunders. Dieses aber ist und bleibt das Hauptmittel des Menschengeistes, nicht nur, sich verständlich zu machen, sondern auch sich und die Welt zu kultivieren.

§ 7. Die gottgegebene Anlage zum Sprechen hat sich indes nicht einheitlich für die ganze Menschheit, sondern zu

vielen und vielerlei Sprachen entwickelt. Man zählt ihrer zur Zeit auf Erden, ohne Berücksichtigung der anerkannt nur mundartlichen (dialektischen) Unterschiede, zwischen 800 und 900, von denen 53 auf Europa, 150 auf Asien kommen, und die übrigen sich über Afrika, Amerika und Australien versplittern. Ihre zum Teil sehr große Verschiedenheit, wie auch die Verwandtschaft mancher, erstreckt sich auf Bau, Klang, Formenreichtum, Ausbildung und Verbreitungsgebiet. Die große Mehrzahl derselben steht den bekanntesten Kultursprachen an Wert außerordentlich nach.

§ 8. Nach verwandtschaftlichen Merkmalen unterscheidet die vergleichende Sprachwissenschaft verschiedene Stämme oder Verwandtschaftsgruppen von Sprachen durch besondere Benennungen. Den edelsten, formenreichsten dieser Stämme, welcher am Nordrande der mittelasiatischen Hochebene seine gemeinsame Heimat gehabt haben dürfte, nennt sie den arischen oder indoeuropäischen, oft auch indogermanischen Sprachstamm. Und eine der edelsten Sprachen dieses edelsten Stammes ist unsere Muttersprache, die deutsche.

§ 9. Die deutsche Sprache, wie auch jede andere Hauptsprache, zerfiel — und zerfällt zum Teil noch jetzt — in zahlreiche Mundarten. Aus solchen des mittleren Deutschlands hat sich aber eine allgemeindeutsche Schrift-, Behörden-, Kirchen-, Schul-, und höhere Gesellschaftssprache herausgebildet und diese ist denn auch zur allgemein-deutschen Poesie- und Dichtungssprache geworden. — Unsere Dichter und unsere Nichtdichter, meist nur die ungebildeteren ausgenommen, schöpfen ihren Bedarf zu sprachlichen Mitteilungen aus dieser gemeinsamen Quelle.

§ 10. Die Einteilung jeder kultivierten Sprache, auch der unsern, in Poesie- und Prosasprache ist, wiewohl oft unentbehrlich, keine scharf und klar scheidende; denn auch echteste Poesie bedient sich nicht selten der Prosa, — welche dann in ihrer Hand allerdings zu „poetischer Prosa“ wird. Sagt man statt Poesie und Prosa „gebundene“ und „ungebundene Rede“, so ist das noch weniger durchgängig zutreffend; denn gar viele Sprachstücke, welche,

weil sie — und vielleicht mit völliger Genauigkeit — an ein metrisches oder gar reimliches Schema gebunden sind, unzweifelhaft zur gebundenen Rede gehören, besitzen von wirklicher Poesie fast gar nichts, ihre Ausdrucksweise kann sogar sehr prosaisch sein.

§ 11. Eine Sprache, auch unsere allgemein-deutsche ist keineswegs so geartet, daß etwa die ungefähre Hälfte ihrer Wörter für die Poesie, die andere Hälfte für die Prosa bestimmt wäre. Für sehr viele Begriffe bietet sie nur je ein Wort, welches dann meist weder der Prosaiker, noch der Dichter entbehren kann. Und wo unter mehreren Wörtern gleiches Sinnes die Wahl freisteht, eignet sich zwar oft, aber bei weitem nicht stets, ein bestimmtes von ihnen vorzugsweise für die Poesie und ein anderes für die Prosa. Und doch ist die Sprache edler Dichtungen von der Prosa des gewöhnlichen Lebens, wie von der Wissenschaft höchst verschieden, oft wie Tag und Nacht.

§ 12. Diese große Verschiedenheit wurzelt in der Verschiedenheit der Mitteilungsstoffe, Anschauungen, Auffassungen und Zwecke. Der bloße Prosaist bedient sich der Sprache eben nur zur Erreichung seiner speziellen, gewöhnlich außerhalb der Ästhetik liegenden Zwecke, und dabei ist ihm sprachliche Schönheit an sich, wo nicht gleichgültig, so doch Nebensache. Wie anders beim Dichter. — Der Zauber echter Dichtersprache besteht vornehmlich in einem von der Phantasie bewirkten Hindurchscheinen eines Inhaltlichschönen durch entsprechende sprachlich-äußerliche Gestalt. Die verschiedensten Stilarten von der schlichtesten Einfachheit bis zur höchsten Erhabenheit, können dabei zur Anwendung kommen; nur muß für jeden Fall möglichst der gerade hier geeignetste Stil gewählt und dieser zu sprachlicher Schönheit erhoben werden.

§ 13. Sprachliche Schönheit ist in erster Linie identisch mit sprachlichem Wohllaut. — Wie wir schon wissen, geht der Weg der Dichterphantasie zur Phantasie anderer und späterhin zum Herzen und Geiste derselben durch das Ohr, — beim Vortragen und beim lauten Lesen durch das wirkliche, materielle, bei stillem Fürsich-

lesen durch ein inneres geistiges Ohr, dem auch im ersteren Falle die Beurteilung zusteht. Wird nun dies Ohr durch Mißklänge eines Gedichts beleidigt, so hat der Dichter zu befürchten, daß es sich ihm verschließe, — womit dann alle Beziehung zwischen ihm und dem Hörer oder Leser aufgehoben wäre. — Wohlklang und Mißklang eines Sprachstückes, abgesehen vom Sinngehalt, hängen aber vor allem von den zur Verwendung kommenden Einzellauten (Vokalen und Konsonanten) und von deren Aufeinanderfolge in Silben, Wörtern und Sätzen ab.

§ 14. Von den Vokalen ist zwar keiner geradezu mißtönend, doch klingen sie bei weitem nicht alle in gleichem Maße schön. Besonders schön — und zugleich voll — lauten **ö**, **o**, **a**, **ü**, **eu**, dunkler **u** und **au**, heller und sanfter **i** und **ei**, am mattesten und farblosesten **e**, besonders, falls es nicht wie ä gesprochen wird. Daher muß der Dichter den Vokal **e**, welcher leider in unserer sonst so schönen Sprache gar zu stark vertreten ist, zu beschränken suchen. Oft wird er statt einer betonten Silbe mit **e** ein dem Sinne nach gleichpassendes Wort mit schönerm Vokal finden können. Weniger bedenklich ist das **e** in unbetonten Silben, zumal das **e** in solchen Silben nicht schwer (Vgl. § 16.) beseitigt werden kann.

Die Konsonanten erfordern noch größere Aufmerksamkeit; denn sie können nicht nur gleichfalls viel zum Wohlklange beitragen, sondern leicht wirkliche Härten und Mißklänge erzeugen. Selbst die bedenklicheren, wie st, sp, sch, ß, t, z, tz, p, r, verschmelzen sich oft recht gut mit angrenzenden Lauten; auch ist manche Aufeinanderfolge zweier oder mehrerer Konsonanten völlig unanstößig und nach gutem Vokal oft sogar besonders wohlklingend, z. B. **ng**, **nf**, **lm**, **ln**, **lg**, **lch**, **rm**, **gt**, **ngt**, **ngst**, **nft**, **lmt**, **lgt**, **lcht**, **rmt** u. s. w. Weit unangenehmer klingen Wortformen wie Arzt, seufzt, hältst u. s. w. Andere Formen, wie Arzt's, seufzst u. s. w. sind fast unerträglich zu nennen. Alles aber, was sich schwer aussprechen läßt, verletzt den Wohllaut und ist darum zu vermeiden.

§ 15. Das Zusammentreffen zweier Vokale,

von denen der eine den Schluß eines Wortes und der andere den Anfang des nächstfolgenden bildet, nennt man **Hiatus**, die Klaffung, Gähnung. — Der Hiatus ist dem Wohllaut nie förderlich, oft sehr nachteilig. Ihn durchweg zu vermeiden ist nicht wohl möglich. Sehen wir auch ab von dem in manchem guten Worte (z. B. schauen, geadelt, Treue, Bauart u. s. w.) vorkommenden Binnenhiatus, der sich in seiner Wirkung vom eigentlichen Hiatus nur wenig unterscheidet, so bringt doch jedes vokalisch beginnende weibliche Hauptwort im Nominativ oder Akkusativ mit dem bestimmten oder unbestimmten Artikel, und mit oder ohne Eigenschaftswort, den Hiatus unabweislich mit sich. An Hiaten wie, die Amsel, die Adler, eine Orgel, diese Insel, fromme Andacht, liebe Agnes, schau umher, werden wir wohl nur selten berechtigten Anstoß nehmen.

§ 16. Um den Hiatus zu vermeiden, auch um die Anzahl der matten Vokale und der tonlosen Silben zu vermindern, und zur Erleichterung des metrischen Versbaus bedient man sich der **Elision**, d. h. der Wegwerfung eines Lauts, mitunter auch mehrerer Buchstaben zugleich. — Ohne Geschmack und Vorsicht angewendet, wirkt die Elision meist schlimmer als der Hiatus. — Von den Vokalen läßt sich häufig das matte **e**, zuweilen auch das sanfte **i**, aber niemals ein anderer ausstoßen. Die Elision des **i** hat sich auf die Fälle zu beschränken, wo der Endung ig noch eine Flexionsendung (e, er, es, en) angehängt ist, mit welcher sich beim Aussprechen das g zu einer Silbe verbindet. Und auch da ist sie nur ein Notbehelf beim Versbau; denn die vollen Wörter verewigen, selige, mächtiger u. a. wird doch gewiß ohne speziellen Grund niemand mit den abgekürzten verew'gen, sel'ge, mächt'ger u. a. vertauscht sehen mögen. — Die Ausstoßung des **e** dagegen, jedoch nur aus unbetonten Silben, ist in vielen Fällen unbedingt vorteilhaft; denn wem sollte nicht z. B. liebt, lobt, lebt, glänzt, geht, sagt u. s. w. kräftiger und wohllautender erscheinen, als liebet, lobet, lebet, glänzet, gehet, saget? Wortformen wie des Manns, Tiers, Baums, Orts, Sterns, Glücks, Leids u. s. w. sind noch kaum anstößig; — auch schön're, beſſ're, angenehm're Dinge läßt

man sich gern gefallen, — keineswegs aber Elisionen wie z. B. er bet't, richt't, bereit't, flöt't, red't, des Haus's, Tisch's, Fisch's, Schloß's u. s. w. Überall nämlich, wo durch die Ausscheidung des e eine Schwierigkeit für die Aussprache entstehen würde, ist sie unstatthaft. — Als Anlaut ist e einzig in dem Wörtchen es der Ausstoßung fähig, und auch nur da, wo sich das dann übrig bleibende 's bequem mit einem anderen Laute verschmilzt, wie z. B. in sprach's, bin's, war's, hat's rc. Als Auslaut dagegen weicht das e wieder viel öfter ohne Widerstreben, zumal, wo dadurch ein Hiatus beseitigt wird, z. B. steig' empor, lauf' ihm nach, die Lieb' u. s. w. Gehört, wie im letztern Beispiel, das Schluß-e zu einem Nominativ, so opfere man es nur vor einem nicht zu beseitigenden Vokale, nicht vor einem Konsonanten, z. B. „die Lieb' des Herrn" klingt sehr häßlich. Ein vor weiblichem Hauptwort stehendes Eigenschaftswort und ein vor diesem oder jenem stehendes eine, diese, jene u. s. w. lassen sich ihr Schluß-e nie nehmen, z. B. „eine hohe Eiche, diese oder jene Gottheit". Dagegen gibt ein Eigenschaftswort vor sächlichem Haupt- und nach unbestimmten sächlichen Geschlechtswort oft ganz willig sogar 2 Buchstaben (es) ab, z. B. ein schön' Gemälde, ein gut' Wort. In einzelnen Fällen kann von dem ersten zweier durch „und" verbundenen Eigenschaftswörter auch die Endung en, em oder er allenfalls fortfallen, z. B. in gut' und bösen Tagen, in alt' und neuer Zeit.

§ 17. Von großer Bedeutung für Wohl- oder Mißklang ist auch der Rhythmus, d. h. die durch Satzbildung, Satzsinn und Sprachgebrauch bedingte, beim Vortrage dem Ohre vernehmbare, gang- oder wellenartige Hebung und Senkung des Tons. In Versen und Strophen erfolgt dieser Gang oder Fluß, dieser Wechsel von mehr oder minder betonten und unbetonten Silben nach irgend einer für das betreffende Gedicht festgehaltenen, mehr oder weniger speziellen Norm oder Vorschrift, — wie wir in unserem zweiten Teile näher ersehen werden, in nichtmetrischen Poesien dagegen ohne derartigen speziellen Zwang, wogegen hier das freie Schönheitsgefühl des Dichters um so notwendiger thätig sein

und sich bewähren muß. Weder Hebungs- noch Senkungssilben dürfen durch Unbestimmtheit oder erschwerende Aufeinanderfolge stören. Die Eintönigkeit, welche durch gleiche Form der Nachbarsätze und ihrer Einschnitte oder durch zu viele sich folgende gleichgebaute Wörter entstehen kann, muß vermieden werden. Auch eine längere Folge ganz kleiner Sätze ist selten von Vorteil; sie erscheint zu leicht als stilistische Armut. Aber durch Verwicklung und Länge schwer faßbare Sätze taugen noch weniger. Also in wohlgezogenen Grenzen fleißiger Wechsel ist auch hier das Beste. Kurz, die Gestaltung des Rhythmus — in Versen wie in Prosa — muß soviel möglich stets so sein, daß derselbe an seinem Teile dazu mitwirkt, den Inhalt zur Geltung zu bringen und das vom Dichter Beabsichtigte zu erreichen.

§ 18. Hiermit sind wir über die Frage nach sprächlichem Wohl- und Mißklang, auf die wir aber weiterhin bei manchen Gelegenheiten zurückkommen werden, schon hinaus. Wie wichtig für die Poesie der Wohlklang ist, der Dichter hat daneben auch noch viel Anderes, zum Teil noch Wichtigeres zu beobachten; auch schon in rein sprachlicher Beziehung. Vor allem muß er dafür sorgen, daß er verstanden wird. Die Klarheit der Dichtungssprache muß freilich eine andre sein, als die der Prosa, — wiewohl es allerdings Fälle giebt, wo ein poetisches Halbdunkel entschieden den Vorzug vor voller Klarheit verdient.

§ 19. Die Macht der Mode erstreckt sich auch auf manche Wörter, namentlich auf solche, denen Wörter gleichen Sinnes zur Seite stehen. Andre bilden dagegen den festen Grund und Stamm unserer Sprache und bleiben immer frisch. Auf unserer Kulturstufe läßt sich annehmen, daß die meisten Wörter (allerdings wird es nie an Ausnahmen fehlen) wesentlichen Veränderungen nicht mehr unterliegen werden, obgleich sie in der Vergangenheit allerdings solche erfahren haben. Wirklich verbrauchte, altmodisch oder zu prosaisch gewordene Wörter und Ausdrücke, wie auch die meisten der zu unserer Zeit gelegentlich entstandenen und im Prosaleben Mode gewordenen neuen, hat der Dichter zu vermeiden. Ist aber ein in der

bessern Gesellschaft und Litteratur ausgestoßenes Wort an sich gut und schön, so ist gerade ein Dichter mitunter imstande, es wieder zu Ehren zu bringen, zumal wenn er es in einer neuen und doch passenden Weise anwendet. Öfter gelingt es seinem Sprach- und Schönheitsgefühle, neue gute Wörter zu schaffen, was entweder durch Ableitung oder durch Zusammensetzung geschieht. Durch dergleichen, wenn es gelingt, und durch unbewußten Einfluß seines Genies, gewinnt eines Dichters Sprache vornehmlich die ihm eigne, wohlthuende Frische.

§ 20. Bei Aussprache eines Worts, welches etwas Sinnlich-Wahrnehmbares bedeutet, bildet sich in der Phantasie des kundigen Hörers gewöhnlich sofort eine mehr oder minder deutliche Vorstellung des gemeinten Gegenstandes, ja sogar, falls er in der Wirklichkeit ein sichtbarer ist, ein förmliches Bild desselben. Solche, mit dem Photographieren vergleichbare, Naturzauberei ist begreiflich für die Zwecke des Dichters von besonderer Wichtigkeit. Er wird daher, soweit Gedankengang und erwählte Kunstform es ihm gestatten, die abstrakten Wörter, welche an und für sich solche Vorstellungen und Bilder nicht erzeugen, entweder vermindern oder durch ihm zu Gebote stehende Mittel zu versinnlichen suchen. Auch die konkreten Hauptwörter sind keineswegs gleichmäßig zweckgemäß. So z. B. giebt die Nennung einer spezielleren Art natürlich ein genaueres Bild, als die einer Gattung; er wird daher im allgemeinen lieber etwa Vollmond als Mond oder Himmelskörper sagen, lieber Pudel als Hund oder Tier oder Geschöpf u. s. w. Ist die Vorstellung, welche ein gewähltes Substantiv hervorruft, nicht so deutlich wie er wünscht, so hilft er meist durch ein passendes Eigenschafts- oder Beiwort (Epitheton) nach. Möglichst viele Eigenschaften des durch das Hauptwort genannten Gegenstandes und dieser Art zu bezeichnen, würde eben leicht als überflüssig und langweilig erscheinen. Wenigstens werden wir bei einem uns bekannten Gegenstande, wenn uns von seinen Eigenschaften ein oder zwei genannt werden, die übrigen, soweit es wünschenswert, uns schon selbst hinzudenken. Auch von den Zeit-

wörtern sind meist die von sinnlich-wahrnehmbarer Bedeutung, zumal wenn sie eine Thätigkeit oder Bewegung anzeigen, die der Poesie angemessensten. Die Phantasie der Hörer ist oft zu gleichgültig, zerstreut oder gemächlich; daher muß der Dichter darauf bedacht sein, sie anzuregen.

§ 21. Über dem Streben nach Wohllaut, Frische und Würde im Ausdruck darf die Natürlichkeit desselben nicht vernachlässigt werden. Nicht nur im Naiven und Komischen, zuweilen auch in ernstester Poesie kommen einzelne Fälle vor, wo es geradezu ein Nachteil wäre, von zwei oder mehreren sich bietenden Wörtern gleichen Sinnes das edelste und wohltönendste zu wählen. Ein tragisch ergreifender Trauerbericht im „Wallenstein" z. B. schließt mit den Versen:

Und wirft ihn unter den Hufschlag seiner Pferde.
Das ist das Los des Schönen auf der Erde.

Keineswegs des Reimes wegen — ein solcher war hier gar nicht vorgeschrieben — wählte Schiller statt des edlen und schönklingenden Wortes Roß das gemeinere Pferd. Dem tief elegischen Gedanken, daß das Schöne, Edle oft einer gemeinen Kraft zum Opfer fallen muß, konnte eben nur die gemeinere Bezeichnung des Tieres entsprechen; Roß würde durch seinen edlen Klang auf das Edle des Pferdes hingedeutet und so den Gedanken und Kontrast abgeschwächt haben.

§ 22. Fremdwörter und Provinzialismen oder Dialektwörter einzumengen, ist nur zu billigen, wo sie für den Inhalt, die Szenerie oder sprechende Person charakteristisch und ohne Nachteil nicht entbehrlich sind. — Im allgemeinen sind ebenso wenig passend für die Poesie: einschränkende, vorbehaltende, begriffteilende Wörter, wie einigermaßen, beziehungsweise, unmaßgeblich, annähernd, teilweise u. s. w. „Weil in ihr alles leben soll, soll auch alles ganz sein; lieber kühn bis ins Unglaubliche, als beschnitten"! sagt Vischer; doch hat auch das seine Grenzen und Ausnahmen. Viel muß für jeden Fall dem eignen Gefühle des Dichters überlassen bleiben.

Abschnitt II.

Redefiguren, Bilder und Tropen.

§ 23. Besondere Kunstmittel zur Verschönerung des Ausdruckes bedürfen und lieben sowohl die Redner als die Dichter.

Aber, während die Figuren die Aufgabe haben, Gefühle oder Stimmungen oder Gedanken in einer bestimmten, besonders eindringlichen und auf den Verstand oder das Gemüt des Hörers oder Lesers einwirkenden Form auszudrücken, suchen die Bilder und Tropen die Phantasie des Lesers oder Hörers anzuregen, indem sie Geistiges versinnlichen, Sinnliches vergeistigen.

Hieraus erklärt sich, daß die Redefiguren mehr im Munde der Redner, Bilder und Tropen mehr in den Werken der Dichter uns begegnen; freilich können einzelne der erstgenannten auch dem Dichter vortreffliche Dienste leisten.

A. Die für die Poesie wesentlicheren Redefiguren.

§ 24. Die Inversion ist die Versetzung von Satzbestandteilen aus ihrer natürlichen syntaktischen Stellung in eine weniger gewohnte. Mit richtigem Sprachgefühl, mit der nötigen Vorsicht und Beschränkung ausgeführt, hebt sie den Stil schon merklich aus der Alltäglichkeit heraus und kann Begriffen, auf welche es gerade am meisten ankommt, eine erhöhte Wirkung verleihen, während sie zugleich für den Versbau eine ungemein große Erleichterung ist. Verkehrt angewandt macht sie freilich oft ein ganzes Gedicht ungenießbar. Ein Beiwort hinter sein Hauptwort zu setzen, erscheint gegenwärtig in der Regel als veraltet, in Versen naiven, zarten, muntern oder romantischen Inhalts vereinzelt mitunter noch schön; ebenso fällt es uns unangenehm auf, wenn ein Zeitwort aus der Mitte des Satzes ans Ende desselben gerückt wird. Viel leichter lassen sich Wörter wie: es, sich, mir, mich, dir, dich, ihm, ihn, ihr, uns, u. a. m. mit Vorteil versetzen; nicht selten auch Satzteile von mehreren Wörtern.

1. Durch ein Gebirge wüst und leer. — Uhland.
2. Nach dem Fenster noch das bleiche
Stille Antlitz sah. — Schiller.
3. Die ich rief, die Geister,
Werd' ich nun nicht los. — Goethe.
4. Die Wasser, die sie hinunter schlang,
Die Charybde jetzt brüllend wiedergab. — Schiller.
5. Die vormals deines Gleichen waren,
Sie zwingt jetzt deines Zepters Macht. — Schiller.
6. Daß die Fernen sich noch lieben,
Keine Spur der teuren Hand? — Schiller.

§ 25. Fortlassung von Wörtern, welche für die gewöhnliche Ausdrucksweise erforderlich sein würden.

a) Das Asyndeton oder die Fortlassung von Bindewörtern, namentlich des „und".

1. Pfosten stürzen, Fenster klirren,
Kinder jammern, Mütter irren,
Tiere wimmern unter Trümmern!
Alles rennet, rettet, flüchtet. — Schiller.
2. Der König sprach's, der Page lief,
Der Knabe kam, der König rief. — Goethe.
3. Sie rauschen herauf, sie rauschen nieder,
Den Jüngling bringt keines wieder. — Schiller.

b) Fortlassung eines „Es" zu Anfang eines Satzes.

Sah ein Knab' ein Röslein stehn. — Goethe.

c) Die Ellipse, Weglassung von Mittelgliedern des Satzes.

1. Verloren! Verloren! Wer rettet mich? — Bürger.
2. Da ich ein Kind war,
Nicht wußte, wo aus noch ein. — Goethe.
3. Jetzt — mein Vater wieder!
Jetzt wieder mein! — Und meinen besten Dank
Für diese Gnade! — Ihre Hand, mein Vater!
Schiller.

d) **Die Aposiopesis (das Abbrechen und Verschweigen) besteht darin, daß ein begonnener Satz nicht fortgesetzt wird, wogegen ein anderer Satz eintritt, welcher die Beendigung des ersteren entbehrlich macht. Der Gedanke beider Sätze soll durch dieses Verfahren eindringlicher gemacht werden.**

1. Ich habe, Herz, gelitten und gebüßt —
Doch fremd zu wallen in der Heimat — Nein!
Durch Wermut wird das Bittre nicht versüßt.
Chamisso.

2. Einsam auf des Berges Höhe
Stark und immer grün zu stehn, —
Tanne, könnt' ich mit dir tauschen. Freiligrath.

3. Sie — ach, diesen Gliedern gönnte
Noch die Heimat wohl ein Grab! Freiligrath.

§ 26. Wiederholungen.

a) Anaphora, Verwendung desselben Wortes oder mehrerer Wörter zu Anfang verschiedener Sätze, Satzteile oder Verse.

1. An der Narb' ihn im Gesicht;
An der Narbe, die dem Feldherrn
Statt der Schätze, statt der Lorbeern
Einzig blieb als Ehrenmal. Herder.

2. Und immer höher schwoll die Flut,
Und immer lauter schnob der Wind,
Und immer tiefer sank der Mut. Bürger.

3. Das muß den Arm befreien, gefesselt hundertfach,
Das muß den Eidschwur lösen und tilgen niedre Schmach.
Ebert.

b) Epiphora, Verwendung desselben Wortes oder mehrerer gleichen Wörter am Ende verschiedener Sätze, Satzteile oder Verse.

1. — — — — Laß mich weinen,
An deinem Herzen heiße Thränen weinen,
Du einz'ger Freund! Ich habe niemand, niemand,
Auf dieser großen, weiten Erde niemand.
Schiller.

2. Deines trauten Gesprächs werd' ich und Freundesblicks
Dann begehren; und ach umsonst!
Deines Tugendgesangs, welcher mich himmelan
Oft geflügelt; und ach umsonst!
In den Lauben des Mais, funkelt der Abendstern
Durch die Blüten, der oft belauscht
Unsrer Herzen Erguß, werd' ich dich spähn, den Arm
Nach dir strecken, und ach umsonst! Hölty.

c) Epizeuxis, Wiederholung von Wörtern innerhalb eines Satzes oder Verses.

1. Erhabner Geist, du gabst mir — gabst mir alles!
Goethe.

2. Und sieh, und sieh an weißer Wand —
Und schrieb und schrieb an weißer Wand
Buchstaben von Feuer und schrieb und schwand.
Heine.

d) Polysyndeton, Wiederholung des „und," kurz nach einander.

1. Und es wallet und siedet und brauset und zischt.
Schiller.
2. Sie stammeln und stottern und schwatzen zuletzt,
Und gleich sind vertrocknet die Krüge Goethe.
3. Da pfeift es und geigt es und klinget und klirrt,
Da ringelt's und schleift es und rauschet und wirrt,
Da pispert's und knistert's und flistert's und schwirrt.
Goethe.
4. Und wiegen und tanzen und singen Dich ein.
Goethe.

e) Ähnlich lassen sich auch gewisse Wörter anderer Art mit Vorteil kurz nach einander mehrfach anbringen.

1. Fern sind die Tage, fern dahin. Fel. Dahn.
2. Lauter Freude, lauter Wonne, lauter Licht und lauter Sonne,
Lauter Frieden, lauter Segen, lauter Lust an allen Wegen.
F. Oser.

f) Refrain, regelmäßige Wiederkehr eines Satzes oder Verses, meist zu Ende jeder Strophe eines Gedichts, auch wohl zu Ende jedes von andersartigen, ungefähr gleich großen Abschnitten eines Sprachstücks.

Beispiele in den bekannten Gedichten von Chamisso: „Die Sonne bringt es an den Tag", „Der Zopf — der hängt ihm hinten" und im 136. der biblischen Psalmen: „Denn Deine Güte währet ewiglich." Ferner in Brentanos Gottesmauer, Freiligraths: Aus dem schlesischen Gebirge (mit dem Refrain: „Rübezahl".), in den Kirchenliedern: Jesus nimmt die Sünder an, Meinen Jesum lass' ich nicht u. oft. Vgl. auch Ps. 41. 42.

Anm. Sehr wirksam sind die leisen, durch den Inhalt der Strophe beeinflußten, Veränderungen im Refrain, wie z. B. in der Erzählung: Die Sonne bringt es an den Tag.

Es ist übrigens der Refrain als aus der Anaphora oder Epiphora herausgewachsen deutlich zu erkennen. Bisweilen wechseln in den geraden und ungeraden Strophen neben einander zwei Refrains ab, z. B. in Geibels „Am 3. September": „Ehre sei Gott in der Höhe" und „Furchtbar dräute der Erbfeind".

g) Die Wiederholung am Ende des vorhergehenden und am Anfange des nachfolgenden Satzes (Anadiplosis oder Reduplicatio).

Wie er einst das Reich gerettet,
Rettet er, wer zu ihm floh. Herder.

Treten die wiederholten Begriffe in umgekehrter Ordnung auf, so entsteht die sehr beliebte und wirkungsvolle Figur des Chiasmus (Epanodos, reditus), von dem griechischen *X* (Chi) so benannt.

a b
X abba = 1. Aber ihn verfolgt das Schicksal,
b a (a) Armut und der Bösen (b) Neid.
Laß dem (b) Neid uns und der (a) Armut
Still entgehn, sprach Placidus. Herder.

2. In des Lenzes heiterm Glanze (a)
Lese jede zarte Brust,
In des Herbstes welkem Kranze (b)
Meinen Schmerz (b) und meine Lust (a).
Schiller.

(Hier ist nur ein logischer Chiasmus, nicht eine volle Wiederholung der Worte in umgekehrter Ordnung, angewandt.)

3. Er hat nicht allzuviel (a) den Wogen (b),
Den Menschen (b) allzuviel (a) vertraut.
A. W. v. Schlegel.

(Eine dritte Art chiastischer Wortfolge!)

§ 27. Parallelismus, die Aufeinanderfolge von zwei oder mehr Gedankenausprägungen gleicher Richtung und Grundbedeutung. Auch von dieser Figur finden sich ungemein viele und schöne Beispiele in poetischen Stücken unserer Heiligen Schrift; man lese hier mindestens den 103. Psalm nach. Der Parallelismus war bei den Hebräern, ursprünglich auch bei anderen Kulturvölkern, das hauptsächlichste, oft einzige, äußerliche Merkmal, durch welches man die Poesie von der Prosa unterschied. Und bei vielen wenig fortgeschrittenen Völkerschaften findet sich dieser Gebrauch noch jetzt — bei rohesten Wilden meist nur als mehrfache Wiederholung eines rohen, zum Singen benutzten Satzes, etwa nur mit Variationen in der Stellung seiner Wörter; bei etwas höher stehenden auch als Gedankenvariation. Am wertvollsten ist diejenige Art des Parallelismus, bei welcher ein oder mehrere der parallelen Aus-

prägungen als **Verbildlichung** des Grundgedankens erscheinen. Diese Art ist aber identisch mit Bildern und Tropen, welche wir im nächsten Abschnitt besprechen. Und die übrigen Arten haben durch Silbenmaß und Reime und andere Mittel, welche demselben Schönheitsgefühle und Singbedürfnisse vollkommener und mit weniger Wörtermaterial entsprechen, so viel von ihrer Bedeutung verloren, daß sie bei uns nur noch selten zur Anwendung kommen, z. B.:

1. Hast du die Schmerzen gelindert
   Je des Beladenen?
   Hast du die Thränen gestillet
   Je des Geängsteten? — Goethe.
2. Beistand war er jedem Armen,
   Unterdrückten half er auf. — Herder.
3. Wie er einst den Feind bezwungen,
   Wie er einst das Reich gerettet,
   Rettet er, wer zu ihm floh. — Herder.

Anm. Die alttestamentliche Poesie unterschied einen dreifachen Parallelismus:

1) den **synonymen**: Ps. 1, 1.

Wohl dem, der nicht wandelt im Rate der Gottlosen,
Noch tritt auf den Weg der Sünder,
Noch sitzet, da die Spötter sitzen.

(Hier treten verwandte, aber keineswegs identische Gedanken, häufig eine Steigerung bildend, neben einander.)

2) den **antithetischen**: Spr. 14, 34.

Gerechtigkeit erhöhet ein Volk;
Aber die Sünde ist der Leute Verderben.

3) den **synthetischen**: Ps. 23, 1.

Der Herr ist mein Hirte;
Mir wird nichts mangeln.

Die unter 1. und 3. genannten Arten eignen sich besonders für die Lyrik, die unter 2. wird am häufigsten in der Spruchdichtung angewandt.

§ 28. **Parenthese**, Zwischensatz oder Einschaltung.

Wie man den König an dem Übermaß
Der Gaben kennt, — denn ihm muß wenig scheinen,
Was Tausenden schon Reichtum ist, — so kennt
Man euch, ihr Götter, an gescharten, lang
Und weise zubereiteten Geschenken. — Goethe.

In einzelnen Fällen, wie in diesem, ist die Parenthese unschädlich, wohl gar verschönernd, verdeutlichend oder

kürzend. Im allgemeinen aber suche man sie zu vermeiden, weil sie sehr leicht — und bei häufigerem Gebrauch stets — den Stil verdirbt, den Hörer ermüdet und der Verständlichkeit schadet.

§ 29. Der Gebrauch des Präsens statt des Imperfektums.

Derselbe empfiehlt sich in der Regel nur für solche Stellen eines erzählenden Gedichts, welche eine größere Lebendigkeit zeigen und eine zeitliche Vergegenwärtigung wirklich wünschenswert machen.

Und der Knabe gieng zu jagen, —
Und es treibt und reißt ihn fort.
Vor ihm her mit Windesschnelle
Flieht die zitternde Gazelle. Schiller.

Zuweilen, namentlich im prophetischen Stil, steht auch das Präsens statt des Futurums.

§ 30. Hierzu kommen noch einige pathetische Figuren, welche die angenehmen oder unangenehmen, immer aber heftigen Gemütsbewegungen auch äußerlich kund geben sollen; hierhin gehören:

1) die Ausrufung (Exklamation).

Weh den Persern! Römer kommen, Römer ziehn im Flug heran!
Platen.

2) die Anrede (Apostrophe) a) abwesender, lebender oder b) auch toter Personen oder c) gar lebloser Gegenstände:

a. O Periander, eitle Sorgen!
Vergiß sie nun in meinem Arm! A. W. v. Schlegel.

b. Varus, Varus, gieb mir meine Legionen wieder!
(Ausruf des Kaisers Augustus.)
Durch Verrat und Mißgeschick nur trugst du ein barbarisch Joch,
Aber, starbst du auch im Kerker, deine Rächer leben noch!
Platen.

c. Er sang: „Gefährtin meiner Stimme!
Komm, folge mir ins Schattenreich!"
A. W. v. Schlegel.

Frommer Stab! o hätt' ich nimmer
Mit dem Schwerte dich vertauscht! Schiller.

Komm du hervor, du Bringer bittrer Schmerzen,
Mein teures Kleinod jetzt, mein höchster Schatz —
Ein Ziel will ich dir geben, das bis jetzt
Der frommen Bitte undurchdringlich war —

Doch dir soll es nicht widerstehn — Und du,
Vertraute Bogensehne, die so oft
Mir treu gedient hat in der Freude Spielen,
Verlaß mich nicht im fürchterlichen Ernst! Schiller.

3) die rhetorische Frage:

Wölbt sich der Himmel nicht dadroben?
Liegt die Erde nicht hier unten fest? Goethe.

4) Schwur, Beschwörung; Verwünschung:

Ich rette dich, ich will es; doch — so wahr
Gott lebt! ich will dich auch besitzen. Schiller.

Daß du statt Hosianna den Fluch des Ewigen hörtest!
Daß die Stimme des Donners dir im bebenden Ohre
Statt des Triumphtons erschallte! Klopstock.

§ 31. Periphrase, Umschreibung — hebt den Gegenstand, ohne ihn zu nennen, dadurch hervor, daß sie Attribute (— Teile, Eigenschaften, Thätigkeiten —) desselben in lebendiger Anschaulichkeit vorführt.

Gesegnet sei der Gelbe mit dem lichten Rand! (Goldmünze).
Der wie die Sonne wandelt über Meer und Land,
In jeder Stadt daheim, zu Haus an jedem Strand,
Gegrüßt mit Ehrfurcht, wo sein Name wird genannt!
Er geht als wie ein edler Gast von Hand zu Hand,
Empfangen überall mit Lust, mit Leid entsandt.
Rückert.

Nahe verwandt ist die Distribution, Verteilung. Sie zerlegt den genannt werdenden Begriff in die unter ihm zusammengefaßten Besonderheiten und zählt diese schildernd auf.

Von der Freiheit gesäugt, wachsen die Künste der Lust. — —
Und vom Meißel beseelt, redet der fühlende Stein.
Leicht wie der Iris Sprung durch die Luft, wie der Pfeil von der Sehne
Hüpfet der Brücke Joch über den brausenden Strom.
U. s. w. Schiller.

§ 32. Onomatopöie, d. i. das Streben, gewisse im Inhalte liegende Beschaffenheiten, Bewegungen und besonders Klänge in dem Klange der sprachlichen Darstellung gewissermaßen nachzubilden oder sich abspiegeln zu lassen. Unsere Sprache bietet Verschiedenes, was dabei benutzt werden kann. Unsere tönebezeichnenden Wörter, also donnern, krachen, knallen, schmettern, poltern, rauschen, knarren, brausen, sausen, säuseln, klirren, klingen, klingeln, heulen, kreischen, murmeln, flistern, knistern, flöten, zischen u. a. sind offenbar schon an und für sich Nachahmungen der von ihnen bezeichneten Natur-

klänge, wirken also leicht von selbst in diesem Sinne, besonders, wo ihrer mehrere zusammenstehen. Der Konsonant **r** hat bei nachdrücklicher Aussprache etwas Rauhes, Reibendes, Rollendes, was ihn befähigt, eine im Inhalte vorkommende derartige Bewegung bemerklicher zu machen. **n** ist derjenige Konsonant, bei dessen kräftiger Betonung am meisten die Zähne sich entblößen und da nun z. B. ein an einem Knochen nagender Hund, der sich in seinem Besitze bedroht glaubt, gleichfalls die Zähne fletscht und einen unserm **n** sich nähernden Ton macht, so ist es sicher kein bloßer Zufall, daß, außer „kein“, alle unsere Verneinungswörter (— nein, nicht, nichts, nie, nimmer, niemals, nirgend, niemand, mit nichten, —) das **n** zu ihrem betonten Anlaut haben. Das **st** im Anlaut deutet fast überall auf etwas Starkes, Starres, Steifes; **fl** auf eine geschmeidige Beweglichkeit, Flüssigkeit oder Flüchtigkeit; **schl** dagegen auf etwas Schlaffes oder Weiches; **Kr** auf etwas Kreisartiges, Gebogenes. Und deutlich glauben wir bei **spr** eine auseinandergehende, nach mehreren Seiten sich verteilende, Bewegung wahrzunehmen, z. B. in sprühen, spritzen, sprengen, sprudeln, sprießen, sprossen, spreuen, sprechen. Die verschiedensten Töne werden durch **Kl** und **Kn** nachgeahmt: kläffen, klagen, klappen, klappern, klatschen, Klempner, Klingel, klimpern, Klang, klirren, klopfen, — knacken, knallen, knappern, knattern, knirschen, knistern, knittern, knurren u. s. w.

Hierzu kommt noch die sorgsame Auswahl der Wörter hinsichtlich der Vokale. Denn auch die letzteren vermögen, geschickt ausgewählt, die Hervorbringung der gewünschten Wirkung wesentlich zu erleichtern.

So malen die hellen Vokale ohne Zweifel die liebliche, lockende Empfindung der Freude, während andere, namentlich die dunkelen Vokale **u** und **au**, das Schreckliche, Schauerliche des Inhalts noch mehr hervorheben.

Beispiele:

Trommeln rundidum rings prasseln,
Die Trompeten schmettern drein;
Rosse wiehern, Wagen rasseln. — Brentano.

Jo! doho! Hussasa! — Bürger.

Hurtig mit Donnergepolter entrollte der tückische Marmor.
— Voß in Homers Übersetzung.

Das Wasser rauscht', das Wasser schwoll. — Goethe.

Labt sich die liebe Sonne nicht,
Der Mond sich nicht im Meer. Goethe.

Es brauset und sauset das Tambourin,
Es prasseln und rasseln die Schellen drin;
Die Becken hell flimmern
Von tönenden Schimmern;
Um Kling und um Klang,
Um Sing und um Sang
Schweifen die Pfeifen, und greifen
Ans Herz,
Mit Freud' und mit Schmerz. Brentano.

Schwarz wimmelten da in grausem Gemisch,
Zu scheußlichen Klumpen geballt,
Der stachlichte Roche, der Klippenfisch,
Des Hammers gräuliche Ungestalt,
Und dräuend wies mir die grimmigen Zähne
Der entsetzliche Hai, des Meeres Hyäne. Schiller.

Nun dappelt's und rappelt's und klappert's im Saal.
Goethe.

Anm. Man unterscheidet allerdings zwei Arten von Klangwörtern, 1) solche, welche, an sich bedeutungs- und begriffslos, einen Naturlaut ganz äußerlich wiedergeben, z. B.: puff, plumps, klipp und klapp, trap 2c. 2) solche, welche Bedeutung und Begriff haben, z. B.: donnern, poltern, wiehern, rasseln 2c.

Die erste Art, im Volksmunde häufig, in der Volkspoesie auch an ihrem Orte, hat geringeren Wert, als die letztere, welche allerdings auch nicht zu häufig vorkommen darf. Überladung mit Schallnachahmungslauten zerstört den Genuß eines Gedichtes.

§ 33. Gegeneinanderstellungen.

a) Die Antithese. Sie verbindet entgegengesetzte Begriffe zu einem Gedanken. Sie ist entweder einfach, so daß nur zwei, oder mehrfach, daß mehrere Punkte kontrastieren.

1. In das wilde Fest der Freuden
Mischen sie den Wehgesang. Schiller.
2. Da kömmt sie — den Christus in der Hand,
Die Hoffart und die Weltlust in dem Herzen.
Schiller.

Mit keiner anderen bloßen Redefigur läßt sich so oft und viel zuträgliche Wirkung erzielen wie mit dieser.

b) Der **Kontrast** stellt Aussagen über **verschiedene**, aber in Beziehung stehende, Gegenstände (Personen oder Dinge) so **nebeneinander**, daß die **Unterschiede recht auffällig** werden.

1. Du wohnst in bangen Mauern, ich wohn' auf freier Flur;
   Dir malt die Kunst den Frühling, mir malt ihn die Natur.
   Ewald.
2. In den Ozean schifft mit tausend Masten der Jüngling;
   Still, auf gerettetem Boot, treibt in den Hafen der Greis.
   Schiller.
3. Der ein' in goldnen Locken, — der andre grau von Haar;
   Der Alte mit der Harfe, der saß auf schmuckem Roß,
   Es schritt ihm frisch zur Seite der blühende Genoß.
   Uhland.
4. Der König, furchtbar prächtig, wie blutger Nordlichtschein,
   Die Königin süß und milde, als blickte Vollmond drein.
   Uhland.
5. Dann strömte himmlich helle des Jünglings Stimme vor,
   Des Alten Sang dazwischen, wie dumpfer Geisterchor.
   Uhland.

c) Die **Steigerung** (Klimax) entsteht, wenn mehrere Begriffe denselben Gedanken fortsetzen, aber doch immer zugleich eine Verstärkung des bisherigen Begriffes oder Gedankens bringen, so daß die höchste Stufe zuletzt erreicht wird.

1. Denn was er sinnt, ist Schrecken, und was er blickt, ist Wut;
   Und was er spricht, ist Geißel, und was er schreibt, ist Blut.
   Uhland.
2. Eine schöne Menschenseele finden,
   Ist Gewinn; ein schönerer Gewinn ist,
   Sie erhalten, und der schönst' und schwerste,
   Sie, die schon verloren war, zu retten. Herder.
3. Ein edler Held ist, der fürs Vaterland,
   Ein edlerer, der für des Landes Wohl,
   Der edelste, der für die Menschheit kämpft. Herder.
4. Drum rasch bei der mondlichen Helle
   Ins Bett, in das Stroh, ins Gestelle! Goethe.

Diese scheinbar abwärts führende Leiter nennt man **Antiklimax**. Diese Figur ist nur in seltenen Fällen poetisch, mitunter sogar fehlerhaft, z. B.:

Frech gegen Gott und Mensch und Tier. Bürger.

Sehr häufig schließt die wahre Klimax mit einer Übertreibung (Hyperbel). (S. 24 § 36.)

d) Das Paradoxon oder das Unerwartete, sich wenigstens scheinbar Widersprechende, verbindet mit einander zwei, nach dem Wortsinne sich ausschließende Begriffe oder Gedanken.

War es immer wie jetzt? Ich kann das Geschlecht nicht begreifen,
Nur das Alter ist jung, ach, und die Jugend ist alt.
Schiller.

e) Das Oxymoron, eine besondere Art von d, läßt einen scharfen Widerspruch zwischen einem Hauptwort und seinem Beiwort hervortreten.

Dem Taumel weih' ich mich, dem schmerzlichsten Genuß,
Verliebtem Haß, erquickendem Verdruß. Goethe.

Anm. Daß die Figuren d und e nur in seltneren Fällen wirklich gerechtfertigt werden, dann aber auch als blitzartige Erleuchtung eines seltsamen Zustandes ganz dienlich sein können, liegt auf der Hand.

§ 34. Die Sentenz ist der objektive und bündige, zum Citieren geeignete Ausdruck einer bedeutsamen, auf Urteil beruhenden und nicht leicht zu leugnenden Wahrheit. Um sicherer einzudringen, ist sie meist, aber nicht immer, zugleich Antithese oder Kontrast.

Das Leben ist der Güter höchstes nicht,
Der Übel größtes aber ist die Schuld. Schiller.
Es bildet ein Talent sich in der Stille,
Sich ein Charakter in dem Strom der Welt. Goethe.

B. Bilder und Tropen.

§ 35. Wir meinen hier nicht sowohl Bilder im Sinne des § 20, als vielmehr Ab-, Neben- und Gegenbilder derselben, Bilder zu ihrer Verdeutlichung und Verschönerung, zu ihrem Ersatz und zu weiteren Zwecken. Tropus aber heißt Vertauschung und bedeutet hier die Vertauschung von Begriffen oder wenigstens Begriffsbenennungen. Viele Bilder sind zugleich Tropen, viele Tropen zugleich Bilder. Wir lassen daher beide ohne durchgängige Scheidung.

§ 36. Die Hyperbel oder Übertreibung macht ihren Gegenstand dadurch auffallender, daß sie ihn weit über die Grenzen der Wirklichkeit und auch wohl der Möglichkeit vergrößert, oder, was jedoch selten ist, verkleinert. Sie behauptet das Übermäßige entweder geradezu,

oder unter Bedingungen, als Wunsch. Jede Übertreibung ist mehr oder weniger etwas Unwahres; daher ist die Hyperbel, wenigstens die direkte, in solchen Poesieen, welche auf volles Wahrsein Anspruch machen, nicht zu billigen, auch in andern oft sehr zweifelhaften Werts, giebt aber doch mitunter ein wirksames Bild.

Sieh, Feinde, deren Last die Hügel fast versinken,
Den Erdkreis beben macht, ziehn gegen dich;
Das Wasser fehlt, wo ihre Rosse trinken. Ew. Kleist.

O hätt' ich aller Tage Sonnen und aller Nächte Sternenglanz,
Um in die Locken sie zu flechten, Dir, meine Braut, als goldnen Kranz. G. Albert.

§ 37. Die Ironie macht einen Begriff oder Gedanken durch den Ausdruck seines als wahr zu erkennenden Gegensatzes einschneidend; besonders oft setzt sie ein Lob statt eines gemeinten Tadels. Für einzelne Fälle ist sie sehr beachtenswert, verallgemeinert sich zuweilen auch so, daß sie den Grundton einer ganzen Dichtung, meist einer in Prosaform, bildet.

1. „Ha", dachte der Kaiser, zur glücklichen Stunde!
Und grüßte das Pfäfflein mit höhnischem Munde:
„Knecht Gottes, wie geht's Dir? Mir deucht wohl ganz recht,
Das Beten und Fasten bekomme nicht schlecht.
Doch deucht mir daneben, Euch plage viel Weile
Ihr dankt mir's wohl, wenn ich Euch Arbeit erteile;
Man rühmet, Ihr wäret der pfiffigste Mann;
Ihr hörtet das Gräschen fast wachsen, sagt man."
Bürger.

2. Man weiß, um welcher Tugend willen,
Anna von Boleyn das Schaffot bestieg. Schiller.

3. „Und wie wir's dann zuletzt so herrlich weit gebracht,
O ja! bis an die Sterne weit!" Goethe.

§ 38. Die Allusion oder Anspielung besteht darin, daß man eine Person oder Sache, von der die Rede ist, durch Heranziehung oder Nennung einer anderen, wohlbekannten Person oder Sache, die man für einen Augenblick mit der ersteren verwechselt, in gewisser Beziehung kennzeichnet, wobei oft etwas von Ironie durchblickt.

O Fluch dem Tag, da dieses Landes Küste
Gastfreundlich diese Helena (statt Maria Stuart) empfing!
Schiller.

§ 39. Die Synekdoche (Mitbezeichnung) wird angewandt, wenn man statt des vollen Bildes einen ausreichenden Teil, oder umgekehrt statt des eigentlich gemeinten Teiles das Ganze setzt. So entstehen zwei Hauptarten der Synekdoche:

1. Der Teil statt des Ganzen: (pars pro toto).

Ich dachte mit der Fichte Kranz
Des Sängers Schläfe zu umwinden. Schiller.
(Schläfe statt Haupt.)
Und ach ihm fehlt kein teures Haupt. Schiller.
(Haupt = Familienglied, Person.)

Eine solche Art der Synekdoche liegt auch vor, wenn statt des Trägers das Werkzeug genannt wird; z. B.: Die Feder Schillers statt Schiller; oder die Einzahl statt der Mehrzahl: Das Auge statt die Augen; das Kind statt die Kinder.

2. Das Ganze statt des Teiles (totum pro parte); d. h.

a) Die Gattung statt der Art.

Lagern sich die gräulichen Katzen. Schiller.
(statt Löwe, Tiger, Leoparden.)

b) Die Art statt des Individuums: Der Nürnberger Meistersänger statt Hans Sachs; der Atride statt Menelaus oder Agamemnon.

c) Der Stoff statt des daraus Gefertigten; z. B. Stahl statt Lanze, Schwert.

1. Es soll der scharfe Stahl
Ihr Leben rasch zerschneiden. Schiller.
2. Müßig ruht das Eisen in der Halle. Schiller.
3. Die Schulter, die der Kutte nun sich bückt,
Hat kaiserlicher Hermelin geschmückt. Platen.

§ 40. Die Metonymie (eigentlich Namensvertauschung) vertauscht zwei verwandte Begriffe dergestalt mit einander, daß sie 1. die Ursache (Urheber) statt der Wirkung (oder umgekehrt), oder 2. das Zeichen (Symbol) statt der bezeichneten Sache (oder umgekehrt), oder 3. den Ort statt des im Orte Befindlichen setzt.

Beispiele:

1. a) Der Männer Friedenswort' verhüllt ihr Rauch.
Anast. Grün.

b) Es warten die Flotten,
Die in der Fremdlinge Land tragen den heimischen Fleiß.
Schiller.

2. a) O wär' ich da! O stünd' ich schon,
Ach, süßer Gott, vor deinem Thron,
Und trüge meine Palmen. Paul Gerhardt.

b) Und so lang der Styx geflossen,
Trug er kein lebendig Bild. Schiller.

3. a) Ganz Griechenland ergreift der Schmerz.
Schiller.

b) Lacht der unbewölkte Zeus. Schiller.

c) Mächtig zürnt der Himmel im Gewitter. Lenau.

§ 41. Personifikation (Prosopopöie). Sie schreibt entweder einem abstrakten Begriff oder einem leblosen sinnlichen Gegenstande, um ihn der Phantasie anschaulich, bedeutsam und schöner zu machen, Eigenschaften, Empfindungen, Handlungen zu, welche in Wirklichkeit nur lebenden beseelten Wesen eigen sind. Oft beruht sie einfach in der Wahl des Beiworts; z. B. die lächelnde Hoffnung, das fliehende Jahr, das schnellschreitende Jahrhundert, die heiterblickende Hülfe, der mordgierige Krieg, der grollende Donner, das heimtückische Meer, die tanzende Spindel, mit zweifelndem Flügel u. s. w. Nicht viel weniger oft haftet sie einem Zeitwort an; z. B. der Schmerz wühlte in seinem Innern, grub in seiner Brust, nagte an seinem Herzen; der Mond schaut herab, der Neid schielt, die Schwerter lechzen nach Blut. Oft auch liegt sie im Objekts-Hauptwort; z. B. Auch die Nacht hat Augen, die Verläumdung hat einen brennenden Blick. — Zuweilen aber verbreitet sie sich über eine Anzahl zusammenhängender Aussagen; z. B. wenn es bei Shakespeare heißt: Als des Brutus Dolch den Cäsar durchbohrte, sei das Blut herausgesprungen, — — aus der Thüre herausgesprungen, um zu sehen, ob wirklich Brutus es sei, der so unfreundlich geklopft habe. Ja, sie dehnt sich mitunter noch viel weiter aus; doch wird ihr dann meist ein anderer Name gegeben, wie wir nachher sehen werden. Aber auch darin schon kann sie gefunden werden, daß der Dichter einen leblosen Gegenstand anredet und befragt, während wir nur von beseelten Wesen Frage und Antwort erwarten. Fast überall, wo sie nicht als mühsam herbeigezogen oder erkünstelt, sondern als natürliches Ergebnis eines phantasiereichen und genialen Schauens erscheint, gehört die Personifikation zum reizendsten Blütenschmuck der Poesie.

An die Fenster klettert der Frühlingstag. Th. Storm.

Das ist des Zephyrs Atemholen, er küßt die wilden Rosen wach.
E. Rittershaus.

Es atmet der Wald; die Erde treibt
Und kleidet sich — lachend — mit Moose
Und aus den schönen Augen reibt
Den Schlaf sich — erwachend — die Rose.
A. Böttcher.

§ 42. **Vergleichung, Vergleich** (Gleichnis, Parabel oder Simile) vergleicht den von ihr eigentlich gemeinten und auch namhaft gemachten Gegenstand, behufs Verdeutlichung und Belebung der Vorstellung desselben, mit einem anderen, welcher jenem in den Punkten, worauf es ihr ankommt, ähnlich ist. — In der kürzesten ihrer Formen erscheinen Bild und Gegenbild (— der gemeinte, eigentliche und der herbeigezogene Begriff —) einfach neben einander, jedoch durch ein „wie", „ist wie", „ist gleich", „gleicht" oder irgend ein anderes Zeitwort getrennt oder vielmehr verbunden. (Vergleich.) — In anderen Fällen werden die Ähnlichkeiten einzeln hervorgehoben, und diese beziehen sich oft auf eine umfassende Situation, auf eine ganze Reihe von Beschaffenheiten, Bewegungen, Thätigkeiten. Dies ausführlichere Gleichnis pflegt zuerst, eingeleitet durch ein „wie", „sowie" oder „gleichwie" dasjenige einzuführen, womit die in Rede stehende Sache verglichen und verdeutlicht werden soll und dann durch ein „so" oder „also" auf die letztere überzugehen. Das pathetische „gleichwie" und „also" paßt aber fast nur noch in feierlich breitem, episch betrachtenden, Stil. Oft stellt man auch Bild und Gegenbild ganz unverbunden nebeneinander, aber mit so analogen (zusammenstimmenden) Bezeichnungen, daß die Ähnlichkeit sich von selbst geltend macht. Auch in Frageform darf der Vergleich sich kleiden. — In der Regel soll man nur Unbekannteres mit Bekannterem, etwas, das sich schwerer, mit etwas, das sich leichter und klarer vorstellen läßt, vergleichen. Das Umgekehrte findet mit befriedigendem Erfolg fast nur zu humoristischem Zwecke statt, z. B. „Diese Dame sieht aus wie eine Predigt" (oder: wie ein Lehrgedicht, Fastengebot). — Es giebt auch Vergleichungen des Unähnlichen.

Dem Wurme gleich' ich, der im Staube kriecht. Goethe.

Wie still die Lampe brennt am windbeschirmten Ort,
So ein beruhigt Herz in Andacht fort und fort. Rückert.

Gleichwie hochgeschwollen ein Strom in das Thal sich ergießt,
Strudelnd im Herbst vom Gebirg', indem Zeus Regen ihn fortdrängt;
Viel der dorrenden Eichen dann, viel Kieferngehölz auch
Wälzt er hinab und viel des trübenden Schlamms in die Salzflut:
Also durchtobt, hinstürzend, das Feld der strahlende Ajax,
Bahn durch Männer sich hauend. Homers-Übersetzung.

Aus dem schimmernden weißen Zelt hervor
Tritt der Schlachtgerüstete festliche Mohr.
So tritt aus schimmernder Wolken Thor
Der Mond, der verfinsterte, dunkle hervor. Freiligrath.

Auf hohen Bergen liegt ein ew'ger Schnee,
Auf hohen Seelen liegt ein ew'ges Weh. Hamerling.

Durch die sonnenklaren Lüfte fliegts in Fäden und in Flocken,
Sind es die gebleichten Haare aus des Sommers sonn'gen Locken?
H. Seidel.

Der leichte Tau im Blumenkelch verduftet himmelwärts,
Zur Erde sinkt des Auges Tau, weil schwer von Seelenschmerz.
Langewiesche.

§ 43. Die den Verstand ergötzende **Identifikation** wird von manchen zu den Vergleichungen, von andern zu den Metaphern gerechnet, während sie, wenigstens dem Wortlaute nach, weder vertauscht noch vergleicht, sondern identifiziert. Sie nennt nicht bloß y, wo sie x meint, und sagt auch nicht, x **gleiche** y, sondern sie behauptet frischweg: „x ist y", — obgleich dies der nüchterne Verstand nicht als wahr zugeben kann.

Hoffnung ist ein fester Stab
Und Geduld ein Reisekleid. Logau.

Der Verstand ist das Silber des Lebens,
Doch die Liebe des Lebens Gold. Bodenstedt.

Das Schicksal ist der Wirbelwind,
Ein armes Blatt das Menschenkind. Lorm.

§ 44. Noch kühner ist die **Metapher**. Eine Vergleichung in der Phantasie des Dichters liegt auch ihr zu Grunde; aber sie verschweigt das, was sie eigentlich meint, und nennt statt desselben sein vom Dichter gefundenes Bild; z. B. „Des Himmels Auge schaut herab", — wo die am Himmel stehende und mit einem Auge verglichene Sonne

gemeint ist. In anderen Fällen macht sie es zunächst umgekehrt: sie verschweigt das Bild und nennt das Eigentliche, sagt aber von diesem etwas aus, was, dem Wortlaut nach, in Wirklichkeit nur dem gemeinten Bilde entspricht; z. B. „Vom Sturme gepeitscht, bäumt sich hoch auf die Meereswoge", — wo die Vergleichung der Woge mit einem Roß und des Sturmes mit einem Reiter zu Grunde liegt. Die Gedanken mancher Metaphern liegen so versteckt und verwickelt, daß Scharfsinn nötig ist, um sie zu verstehen; bis zu gewissen Grenzen ist dies noch kein Fehler; um so weniger, je mehr man nach der Lösung sich befriedigt fühlt. Das Äußere dieses Tropus zeichnet sich meist durch Kürze und oft zugleich durch ungemeine Wirksamkeit aus. Auch manche einzelne aber zusammengesetzte Wörter, z. B. Lebensabend, Hoffnungsstrahl, Leidenskelch, Freudenbecher, sind an sich schon metaphorisch.

1. Mein Herz ist zu Stein geworden; ich schlage darnach, und
die Hand schmerzt mich.
(Othello) Shakespeare.

Welch lebenskräftige Veranschaulichung des erblaßt-metaphorischen Ausdrucks „hartherzig"!

2. Ein Tropfen Haß, der in dem Freudenbecher
Zurückbleibt, macht den Segenstrank zum Gift.
Schiller.

3. Die Rebe auf zum Fenster klomm. Lenau.

4. Und mit seiner Blitze Flammenruten
Peitscht er schneller die beschäumten Fluten,
Daß sie stürzen mit empörtem Grimme. Lenau.

Es sind zwei Hauptarten der Metapher zu unterscheiden:

1. An die Stelle des Geistigen (Abstrakten) tritt das Konkrete (Sinnliche). (Siehe Beispiel 2.)
2. An die Stelle des einen Sinnlichen tritt ein anderes Sinnliches, aber dann wird die Thätigkeit eines höher organisierten Wesens einem niedriger organisierten beigelegt. (Vgl. Beisp. 3.)

Es erklärt sich diese letztere Eigentümlichkeit daraus, daß die niedere Natur, vom Dichter beseelt, in eine höhere Sphäre gehoben, vielleicht gar vermenschlicht wird. Der Dichter kann Gegenstände der vernunftlosen Kreatur

nur bis zur Sphäre des Menschengeistes erheben. Dann entsteht die vollendetste Form der Metapher: die Personifikation oder Prosopopöie, von welcher schon im § 41 geredet ist.

§ 45. Die Allegorie ist eine ausgeführtere Metapher, Personifikation oder sonstige Versinnlichung. Das eigentlich Gemeinte nennt sie entweder gar nicht, oder in einer Weise, die auch dem Bildlichen entspricht. Bei ihrer Ausführlichkeit läßt sie leicht kalt, wenn entweder die Lösung zu schwierig ist, oder diese oder die Darstellung nicht genug befriedigt. Einzelne Allegorieen sind dagegen von sehr bedeutender und dauernder Wirkung.

1. Der schnellste Reiter ist der Tod,
Er überreitet das Morgenrot,
Des Wetters rasches Blitzen;
Sein Roß ist fahl und ungeschirrt,
Die Senne schwirrt, der Pfeil erklirrt
Und muß im Herze sitzen. ꝛc. Geibel.

2. Erzittre, Welt, ich bin die Pest,
Ich komm' in alle Lande,
Und richte mir ein großes Fest,
Mein Blick ist Fieber, feuerfest
Und schwarz ist mein Gewande. ꝛc. Lingg.

Durch die allegorische Art der Personifikation werden somit abstrakte Begriffe, Eigenschaften, Tugenden und Laster in Personen verwandelt. Diese Art, gemeiniglich Allegorie genannt, findet auch in der Skulptur und Malerei weitgehende Anwendung. Selbstverständlich ist es, daß man die Allegorieen in der Kunst an ihren Attributen, die Allegorieen in der Poesie an den ihnen beigelegten Handlungen erkennt. Das Bild der Gerechtigkeit z. B. ist eine Jungfrau, deren Augen durch eine Binde verdeckt sind, während ihre rechte Hand eine Wage trägt. Poetische Allegorieen sind: Uhlands Einkehr, Herders Das Kind der Sorge, Geibels Cito mors ruit, Dieffenbachs Jung Stürmchen ꝛc.

§ 46. Die Bilder und Tropen, besonders die Personifikationen, Vergleichungen, Identifikationen und Metaphern, sind für die Poesie von großer Wichtigkeit. Sie dürfen aber nur an geeigneten Stellen in richtigen Ver-

bindungen und Verhältnissen stehen, dürfen nicht als erkünstelt, gesucht oder mühsam herbeigeschleppt, nicht als *gemachte* Blumen, nicht als bloß angehängte Lichtlein, müssen vielmehr als natürliche Ergebnisse eines phantasiereichen Schauens, als naturorganisch aus dem Geiste des Dichters und aus dem jeweiligen Stoffe hervorgebrachte Blüten oder als Blitze und Flammen des Genius erscheinen. Nichts destoweniger sind wir auch bei dergleichen weit davon entfernt, Überlegung, Fleiß und Mühe für überflüssig zu erachten.

Abschnitt III.

Der Reim, einschließlich Assonanz und Alliteration.

§ 47. Die Reime sind nicht nur berufen, dem Ohre den Klang eines Gedichtes angenehmer, melodischer, sondern auch dem Geiste den inneren Zusammenhang mancher Vorstellungen bemerklicher und wirksamer zu machen. Es giebt von ihnen drei Hauptarten, von denen aber die dritte, und schon eine Unterart von dieser, nämlich der Endreim, in seinen üblichsten Formen für uns die weitaus größte Bedeutung hat.

§ 48. A. *Der Stimmreim oder die Assonanz* besteht darin, daß in verschiedenen, in Beziehung gebrachten Wörtern derselbe betonte Vokal herrscht; entweder wiederholt sich dieser Vokal in Wörtern desselben Verses oder in den Schlußwörtern verschiedener Verse; am gewöhnlichsten in der letzten betonten Silbe jedes zweiten Verses.

1. Manch' bunte Blumen sind an dem Strand. *Goethe.*
2. Du liebes Kind, komm, geh mit mir!
   Gar schöne Spiele spiel ich mit dir. *Goethe.*
3. An Wurzeln nagt der Wurm. *Anast. Grün.*
4. Die Ringe? — spiele nicht mit mir! *Lessing.*
5. Betrogen wird gar leicht, wer auf den Freund gehofft:
   Wie selten ist der treuste treu bis in den Tod!
   Es tötet unaufhaltsam oft ein schnelles Wort.
   Friedrich Schlegel.

6. Und er sieht, daß ihm gebreche
Kraft und Macht für seine Rache,
Die der hochbetagte Greis
Nicht mehr kann sich selbst verschaffen.
Da verschmäht er alle Speise,
Kann bei Nacht nicht ruhen, schlafen,
Nicht den Blick vom Boden wenden,
Aus dem Haus zu gehn nicht wagen.
U. s. w. Duttenhofer Übersetzung des Cid.

Da die Assonanz im Deutschen nicht besonders wirksam ist, so befassen sich unsere Dichter auch nicht gerade häufig mit ihr. Mitunter, z. B. in Freiligraths „Blumenrache“, wechselt sie ab mit dem eigentlichen Reim. Die spanische Poesie verwendet die Assonanz mit besonderer Vorliebe.

§ 49. B. Der Stabreim oder die Allitteration wiederholt in nicht zu weit auseinander stehenden betonten Silben denselben Anfangs-Konsonantlaut. — Nur der Klang für's Ohr braucht übereinzustimmen, nicht der Buchstabe für's Auge. Auf die altdeutschen, allitterierenden Verse kommen wir später zurück. In wirklicher oder vermeintlicher Nachahmung derselben bedienen sich unsere neusten Stabreimer dabei fast immer vierhebiger Verse ohne Endreim, aber mit Mittelcäsur, und lassen in freier Abwechslung allitterieren:

1. eine Hebung in der ersten mit einer in der zweiten Vershälfte, (schwache Stabung;) z. B.
   Ich will dir verkünden, was mir bekannt ist.
   W. Jordan.
2. zwei Hebungen der einen mit einer in der zweiten Hälfte: (Starke Stabung.)
   Da faßte die Fiedel Volker von Alzei. Ders.
3. alle vier Hebungen mit einander. (Volle Stabung.)
   Zuletzt sind Leiden der Lohn der Liebe. Ders.
4. eine Hebung der ersten mit einer Hebung der zweiten Hälfte, und zugleich die andre Hebung der ersten mit der andern der zweiten Hälfte. (Verschlungene Stabung.)
   Sie tauschten die Seelen in seligem Taumel. Siebel.
5. Die zwei Hebungen jeder Vershälfte für sich: (Trennende Stabung.)
   Die Sonne besiegt die Nacht und den Nebel.
   Langewiesche.

6. Ein allitterierter Anlaut verbreitet sich über mehrere Verse: (Erweiternde Stabung.)

> Wohl schwellen die Wasser, wohl hebt sich der Wind;
> Doch Winde verwehen, doch Wasser zerrinnt.
>
> Bürger.

Auch der Anwendung bei anderen Versmaßen steht nichts im Wege, z. B.:

> Wo Liebe lebt und labt, ist lieb das Leben.
>
> Fr. Schlegel.

Bei dieser großen Mannigfaltigkeit, und bei der Verschiedenheit der Anlaute und ihrer sprachlichen Bedeutung ist der Stabreim in der That zur Begleitung und Inhalts-Abspiegelung mancher poetischen Mitteilungen wohl geeignet. Jedoch wird es ihm nie gelingen, den an Wohlklang ihm weit überlegenen eigentlichen Reim zu verdrängen.

§ 50. C. Der eigentliche Reim, welcher also für uns die weitaus größte Bedeutung hat, bildet sich, wenn in nicht zu fern von einander stehenden Wörtern nicht bloß der betonte Hauptvokal, sondern auch die diesem folgenden Konsonanten derselben Silbe und sämtliche Buchstaben der etwaigen Nachsilben, nicht aber die dem Stammvokal vorhergehenden Konsonanten gleichlautend sind. Geht der Hauptsilbe eine Vorsilbe voraus, so ist diese als nicht zum Reime gehörend zu betrachten.

§ 51. Nach der Beschaffenheit der Reimwörter nennt man den Reim:

a) männlich, wenn er sich auf die betonte Reimsilbe beschränkt; z. B. Glanz, Kranz; glänzt, bekränzt. Im Gegensatz zu den aus zwei oder drei Silben bestehenden Reimen, die man mit dem gemeinschaftlichen Namen klingende bezeichnet, heißt der männliche Reim auch stumpf.

b) weiblich, wenn auf die reimende betonte Silbe noch eine übereinstimmende unbetonte folgt, z. B. glänzen, kränzen; geboren, verloren.

c) gleitend, wenn nach der betonten Reimsilbe zwei übereinstimmende, unbetonte Silben eintreten; z. B. glänzende, bekränzende.

d) schwebend, wenn der hochtonigen Reimsilbe eine mitteltonige Silbe sich anschließt, kraftvoll, saftvoll, Zeitung, Leitung; Kanzleivorstand, — der als Wortführer im Chor stand. (Dieser seltene Reim ist von komischer Wirkung.)

e) Schöner ist's, wenn beide Silben besonders gereimt sind, wodurch ein spondeischer Doppelreim entsteht; z. B. Märzschnee — Herzweh; Jagdspeer — Schlachtheer; urbar — ohne Bebauungsspur war. (Rückert.) Eine besondere Spielart dieses meist komisch wirkenden Reimes ist der mehrsilbige Doppelreim; z. B. Trabebote — Labebrote; Eilepost — Heilekost.

f) Identisch nennt man den Reim, wenn in den Reimsilben auch der Anfangskonsonant übereinstimmend klingt, — einerlei, ob ganz dasselbe Wort sich wiederholt, oder ob durch Bedeutung, Schreibart oder Vorsilbe ein Unterschied sich bemerklich macht; z. B. stand und stand oder Stand; finden und finden oder empfinden. Solche identischen Reime liegen auch vor bei ganz verschiedener Schreibweise, da es sich um den Gleichklang für das Ohr handelt, z. B. Maschinen — Schienen, spät — späht. Wegen dieser Klangübereinstimmung auch des Anfangskonsonanten ist der identische Reim streng genommen kein eigentlicher Reim, und darf nicht ohne besonderen Zweck die Stelle eines solchen vertreten. Wenn es jedoch gilt, das sich wiederholende Wort und seinen Begriff möglichst hervorzuheben, ist er ausnahmsweise von guter Wirkung.

Ach es entschwindet mit traurigem Flügel
Mir auf den wiegenden Wogen die Zeit!
Morgen entschwinde mit schimmerndem Flügel
Wieder wie gestern und heute die Zeit! Schlegel.

Die Ernt' ist wie die Saat; drum, was ihr sät, seht!
Ein Thor, wer früh versäumt, und zu spät späht, —
Wie, wer den Braten wegwirft und das Brett brät, —
Wer nie dem Rater folgt, der was mißrät, rät, —
Und nie, was er gebaut, zerstört, der steht stät
Auf dieser ird'schen Welt, die selbst nicht stät steht.
Rückert.

g) Ein **reicher** Reim entsteht, wenn der identische (unechte) Reim mit dem wirklichen Reime verbunden ist. Und zwar unterscheidet man drei Unterarten desselben:

α) **Der identische Reim geht dem echten voran:** z. B. Zeugkraft — Zeugschaft; Redekunst — der Rede Brunst.

β) **Der identische Reim folgt dem echten:**

Wenn du sammelst goldene Trauben ein,
Hüllen Reben dich in Lauben ein;
Wenn am Hügel dich umfängt der Schlaf,
Girren dich verliebte Tauben ein;
Wenn du liebst, so stellen Engel sich,
Die der Sorge dich berauben, ein;
Da die Weisheit mühevoll du fand'st,
Büßtest du doch nicht den Glauben ein. Platen.

γ) **Zwischen zwei unechte Reime tritt der echte:**

Wer seine Augen stets am rechten Orte hat,
Zum rechten Sinne stets die rechten Worte hat,
Den rechten Schlüssel zu der rechten Pforte hat ꝛc.
Bodenstedt.

§ 52. Nach der **Stellung** der Reimwörter unterscheiden sich:

a) Der **Anfangsreim:** — es reimen die Anfangswörter verschiedener Verse; z. B.:

Zage nicht, wenn dich der grimme Tod will schrecken;
Er erliegt dem, der ihn antritt ohne Zagen.
Jage nicht das flücht'ge Reh des Weltgenusses,
Denn es wird bald ein Leu und den Jäger jagen.
Schlage nicht dich selbst in Fesseln, Herz, so wirst du
Klagen nicht, daß du in Fesseln seist geschlagen.
Rückert.

b) Der **Binnenreim:** — zwischen Anfang und Ende desselben Verses erscheinen Reimklänge; z. B.:

Es brauset und sauset das Tambourin,
Es rasseln und prasseln die Schellen drin.
Brentano.

c) Der **Mittelreim:** — die Mitte des einen reimt mit der Mitte des andern Verses; z. B.:

Wie haben da die Gerber so meisterlich gegerbt,
Wie haben da die Färber so meisterlich gefärbt.
Uhland.

Findet er sich in jeder Strophe eines Gedichts und an gleicher Stelle, so kann das Ohr ihn nicht als Mittelreim erkennen.

d) Der Kettenreim: — das Ende des einen reimt mit der Mitte des andern Verses; z. B.:

Wenn langsam Welle sich an Welle schließet,
Im breiten Bette fließet still das Leben,
Wird jeder Wunsch verschweben in dem einen:
Nichts soll des Daseins reinen Fluß dir stören 2c.
Friedrich Schlegel.

e) Der Doppel- und mehrfache Reim: — zwei oder mehrere Wörter eines Verses, gewöhnlich dem Ende zu, reimen mit entsprechenden des anderen; z. B.:

Wir sind nun hier, voll Mut und Wut,
Wir sind nun dir, mit Gut und Blut.
Langewiesche.

f) Das Echo: — an das Endwort eines Verses schließt sich das darauf reimende Wort unmittelbar, gewissermaßen als eigener Vers an; z. B.:

Ach, was bleibt mir nun noch offen?
Hoffen!
Sagt ihr mir ein Wort, ihr Winde?
Finde! Tieck.

g) Der Endreim: — das Ende eines Verses reimt mit dem eines anderen oder mehrerer anderen Verse, — wie in den meisten der in unsern bisherigen wie späteren Paragraphen gegebenen Beispielen zu ersehen ist.

§ 53. Dieser Endreim also ist die bei weitem üblichste und wichtigste von allen Arten des Gleichklangs überhaupt. Seiner Form nach ist er, mit verhältnismäßig wenigen Ausnahmen, entweder männlich oder weiblich (§ 50). Der männliche Reim zeigt Kraft, Bestimmtheit, Geschlossenheit; im weiblichen dagegen liegt etwas Weiches, Zartes, Sanftes. Ein Wechsel mit männlichem und weiblichem Reim sagt begreiflich den meisten Stoffen zu. — Übrigens finden beim Endreim auch die anderen, in § 50 aufgeführten Reimformen sämtlich mitunter ihre Anwendung, zum Teil nur bei ihm. In Bezug auf die

(Endreime) Stellung, welche die einzelnen Endreime einnehmen, unterscheidet man:*)

a) **Ungetrennte Reime**, auch wohl gepaarte oder platte genannt. Schema: aabb, oder aaabbb, u. s. w. Sie lassen sich bis zum „vielfachen Schlagreim" ausdehnen, — der aber leicht zu eintönig und erzwungen erscheint.

Beispiele:

Und Jauchzen scholl, Gelächter, Saitenspiel,
Bis auf die Gärten rings der Frühtau fiel. Geibel.

Der Dichter kommt mit leichtem Mut gezogen,
Durch grüne Triften und durch Korneswogen;
Da steigt vor ihm auf wald'gem Bergeskranze
Ein Schloß empor im Abendsonnenglanze. Geibel.

Woran erkennest du die schönsten Blumen?
An ihrer Blüte!
Woran erkennest du die besten Weine?
An ihrer Güte!
Woran erkennest du die besten Menschen?
An dem Gemüte! Bodenstedt.

b) **Gekreuzte Reime**: (ab ab — ab ab ab).

Hat der alte Hexenmeister
Sich doch einmal wegbegeben!
Und nun sollen seine Geister
Auch nach meinem Willen leben. Goethe.

Denn er war unser! Mag das stolze Wort
Den lauten Schmerz gewaltig übertönen!
Er mochte sich bei uns, im sichern Port,
Nach wildem Sturm zum Dauernden gewöhnen.
Indessen schritt sein Geist gewaltig fort
Ins Ewige des Wahren, Guten, Schönen, — 2c.
Goethe.

c) **Umarmende Reime**: abba oder abbba u. s. w.

Doch heut, wie stumm das Haus! Nur hier und dort
Ein Fenster hell. — Und wo die Säulen düstern,
Wogt am Portal der Sklaven Schwarm mit Flüstern;
Es kommen Sänften; Boten sprengen fort. Geibel.

---

*) Die erste Reimzeile und jede, die mit ihr reimt, bezeichnen wir mit a, — die Zeilen, welche den zweiten Reim bilden, mit b, u. s. w. x bedeutet: reimlos.

Umsonst! Dort wälzt sichs wieder schon heran
Wie Rauchgewölk, und ballt sich zu Gestalten —
Sieh, von den Wunden heben sie die Falten,
Und starren mich gebrochnen Auges an,
Germanikus und Drusus, und Sejan — —
Wer rief euch her? Kann euch das Grab nicht halten?
Geibel.

d) Verschränkte Reime: abc abc oder abc bac.

Den werd' ich nie mit meinen Zeilen kränzen, a
Dem eitle Spielerei mein Wesen dünket, b
Und Eigensinn die künstlichen Gesetze. c
Doch, wem in mir geheimer Zauber winket, b
Dem leih' ich Hoheit, Füll' in engen Grenzen, a
Und reines Ebenmaß der Gegensätze. c
A. W. von Schlegel.

e) Unterbrochene Reime: x a x a; a x a 2c.

Die Sterne, die begehrt man nicht,
Man freut sich ihrer Pracht;
Und mit Entzücken blickt man auf
In jeder heitern Nacht. Goethe.

Anm. Gewöhnlich sind die Reime einfach; d. h. es kehrt als Gleichklang nur einmal wieder; selten sind die mehrfachen, z. B. dreifachen Reime (vgl. Sonett, Stanze, Terzine); Ausnahmen sind die vielfachen Reime (vgl. Ghasel). —

§ 54. Man darf des Reimes wegen die Wortfolge nicht unnatürlich verschrauben, die reimenden Wörter nicht verunstalten, die Sprache nicht durch unedle Ausdrücke, auch nicht durch uneingebürgerte Fremdwörter oder Provinzialismen verunreinigen. Nur mitunter können erlaubte Sonderzwecke einzelnes derartige rechtfertigen; besonders, wo es zur bessern Charakterisierung eines fremdländischen, provinziellen oder in eigentümlichen Lebensverhältnissen sich bewegenden Stoffes dient. — Zu den Reimen müssen so viel wie möglich solche Wörter gewählt werden, welche Hauptvorstellungen bezeichnen, erkennbare Beziehungen auf einander haben, für den Gedicht- oder Satzinhalt von hervorragender Bedeutung und zugleich schön- und vollklingend sind. Man sollte in den betonten Reimsilben eines Gedichts das farblose e nie vorherrschend sein lassen, auch mit den wohlklingenden Vokalen fleißig wechseln

und besonders die Nachbarreime nicht zu ähnlich bilden. Auch das Fehlen jedes Konsonanten vor oder nach dem Hauptvokal benimmt dem Reime einiges von seiner Schönheit für's Ohr; solches darf daher wenigstens nicht zu häufig vorkommen; schwer auszusprechende Konsonanten schaden aber ungleich mehr. Die Reimwörter, auch bei schwierigsten Formen und bei größter Sorge für Wohlklang und Frische, müssen möglichst den Anschein haben, als wenn sie sich auf dem Gedankengange des Dichters von selbst eingestellt hätten. Nichts destoweniger soll man die gewissermaßen abgenutzten und namentlich von Stümpern zu oft gebrauchten Reime, z. B. Liebe und Triebe, Herz und Schmerz, Sonne und Wonne, so weit vermeiden, als es ohne Schädigung des Gedankens und einer edlen Natürlichkeit thunlich ist.

§ 55. Eine Hauptforderung, welche mit Recht gegenwärtig viel mehr betont wird, als zur Zeit unserer großen Klassiker, ist die Reinheit des Reims. Diese besteht darin, daß die Reimvokale und die ihnen folgenden Buchstaben der reimenden Wörter nicht bloß ähnlich, sondern gleich klingen. Ob sie für's Auge gleich oder ungleich erscheinen, thut nichts zur Sache, wenn nur das Ohr die volle Übereinstimmung, mit Ausnahme des Vorkonsonanten, erkennt. Mord und Wort, Los und groß, zeigt und reicht &c. gehören also ebenso gut wie Wort und fort, groß und bloß, reicht und leicht &c. zu den reinen Reimen; dagegen Worte und Morde, Lose und große, zeigen und reichen &c. zu den unreinen. ü auf i, ö auf e oder ä, ei auf eu oder äu &c. ist selbstverständlich unrein. Gedehnte mit geschärften, betonte mit unbetonten Silben paaren, giebt ebenfalls unreine Reime, z. B. Joch und hoch, Magd und Jagd, Kuß und Gruß, sehn und huldigen, Herr und mächtiger &c. Bei weiblichen Reimen gehören in der Regel beide Silben zu einem Worte; eine Abweichung davon aber schadet dann nichts, wenn dadurch der Gleichklang für's Ohr nicht leidet, z. B. bei achtzig und es macht sich.

§ 56. Die unreinen Reime, wie auch anderweitig mangelhafte, sollen also möglichst durchweg vermieden werden. Bliebe aber einer stehen, weil ohne Nachteil für

den Inhalt seine Beseitigung nicht thunlich erschien, so darf man das nicht allzu schlimm nehmen. Der Reim gehört ja, wie auch der regelrechte Bau der Verse, nur zum Formellen der Poesie. Dieses darf allerdings nicht unterschätzt werden. Aber ein schlecht gereimtes Gedicht von hervorragendem, geist- und poesiereichem Gehalt, ist immer noch von höherem Wert als ein gehaltloses, welches im Schmuck der schönsten Reime prunkt. Nichts desto-weniger würde jenes vermutlich wirksamer sein, wenn es gar nicht gereimt, und jedenfalls ungemein wirksamer, wenn es meisterhaft gereimt wäre.

Zweiter Teil.

Die Dichtungsformen.

Abschnitt I.

Prosodie und Silbenmetrik.

§ 1. Hat auch die Dichtkunst als solche kein Material im eigentlichen Sinne, so sind doch die Silben (— Sprechsilben —) das gewissermaßen eigentliche Material für den Versbau. Die Art und Weise, zum Behufe des Versbaus die Silben zu unterscheiden und zu verwenden, ist aber für verschiedene Sprachen sehr verschieden.

§ 2. Die altklassischen (— griechischen und römischen —) Dichter namentlich unterschieden die Silben nach festen Regeln, denen die Quantität, d. h. Aussprechdauer und die Buchstabenzahl der Silben, zu Grunde lag, und die mit der Prosabetonung oft nicht im Einklange waren. Unsere deutsche Sprache ist aber nicht, wie die griechische und in etwas geringerem Grade die lateinische, ein quantitierende, sondern eine accentuierende, d. h. von der Betonung beherrscht. Nur auf dieser darf daher der Versbau beruhen.

§ 3. Schon die ältesten deutschen Dichter, von denen wir wissen, fühlten das, und die Minnesänger und Epiker unserer mittelalterigen Blüteperiode noch viel besser, wiewohl auch ihnen die großen Vorteile der Tonmessung, zumal in Bezug auf die Verwendung der weniger betonten und unbetonten Silben, noch nicht vollständig bekannt

waren; in der dann folgenden Zeit des Rückgangs und Verfalls aber geriet auch die Tonmessung der Silben so in Vergessenheit, daß die sogenannten Meistersänger und andere Dichter besonders des sechszehnten Jahrhunderts, abgesehen von ihren vielen Gesetzen in Bezug auf Reimverteilung und Strophenbildung, echt handwerksmäßig ihre Verse entweder nur nach dem Augenmaße bauten, oder deren Silben einfach zählten, betonte und unbetonte durcheinander rechnend und nicht unterscheidend.

§ 4. Die Ungelenkheiten, die bei solchem Verfahren, obgleich angeborenes Sprachgefühl doch oft unbewußt das Richtige traf, nicht ausbleiben konnten, veranlaßten gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts gelehrte Versemacher zu den ersten Versuchen, antike Versmaße nach Quantitätsregeln auf den deutschen Versbau zu übertragen. Aber die Resultate fielen womöglich noch ungeschlachter aus, als die rhythmuswidrigsten der Meistersänger. — So kam man denn in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, unter dem Vorgange von Martin Opitz und Friedrich Spee, auf den für uns allein richtigen Weg der Betonungsbeachtung zurück und machte auf demselben sogleich einen bedeutenden Fortschritt, indem man erkannte, daß durch gut geregelte Abwechslung mit stärker und schwächer betonten Silben sich die größten Vorteile und die verschiedensten künstlerischen Formen erzielen lassen.

§ 5. Im 18. Jahrhundert, am Eingange der zweiten großen Glanzperiode unserer Litteratur, nahmen Klopstock und andere den berechtigten Versuch wieder auf, die antiken, altklassischen Formen deutsch nachzubilden. Die Theorie dazu liefert hauptsächlich J. A. Voß. Wohlweislich modifizierte er die prosodischen Regeln der Alten sehr bedeutend, und zog namentlich in den Begriff seiner Ausdrücke „Quantität, Zeitmessung, Zeitmaß u. a. (die er aber besser hätte vermeiden sollen) die Qualität (Art und Bedeutungsgehalt) der Silben und daher mittelbar in beträchtlichem Maße auch die Betonung mit hinein. Doch ließ er der Betonung nicht ihr volles Recht, so daß manche seiner Regeln, wie wir weiter unten sehen werden, unserer Sprache keineswegs angemessen sind. Bei den großen

Talenten einiger antikierender Dichter, unter denen später besonders Platen als Meister glänzt, ist es sehr erklärlich, daß ihre besseren Produkte, trotz der mitunter laufenden deutschwidrigen Betonung, begeisterte Anerkennung fanden, doch würde diese wohl größer und jedenfalls allgemeiner gewesen sein, wenn sie durchweg, auch bei der Nachahmung altklassischer Rhythmen, der Betonung die Ehre gegeben hätte.

§ 6. Zum Glück blieben Lessing, Goethe, Schiller, Uhland, Heine, Chamisso, Rückert, Grün, Lenau, Freiligrath, — kurz mit verhältnismäßig wenigen Ausnahmen alle unsere irgend namhaften Dichter von Opitz an bis heute, auf rein deutscher Bahn, — nur daß manche von ihnen oft es mit dem Betonungsprinzip nicht genau genug nahmen. Und auch solche Dichter, welche bei Versuchen in antiken Formen der Voß'schen, oder in neuerer Zeit der Minckwitz'schen Zeitmessungstheorie huldigten, folgten doch in Wahrheit oft selbst bei diesen, fast stets aber bei ihren eigentlichen deutschen Versen, ihrem deutschen Sprachgefühl.

§ 7. Neuerdings gingen einige Dichter und Theoretiker, insbesondere R. Benedix und W. Jordan, nach einer den vorerwähnten Bestrebungen entgegengesetzten Seite zu weit, — indem sie die Meinung verfochten, die neudeutsche Dichtkunst müsse der altdeutschen Versbaumethode vorzugsweise sich bedienen, wohl gar auf diese sich beschränken. Das wäre ein ebenso unersprießlicher als großer Rückschritt. — Das wirklich Wertvolle in der Verstheorie, was bei Altdeutschen und Altgriechen oder anderwärts sich findet, mögen unsere deutschen Dichter immerhin, so weit es mit dem Charakter unserer Sprache im Einklange steht, sich aneignen und in dazu passenden Fällen zur Anwendung bringen. Eine ausgebildete Tonmessung aber befähigt zu ungleich mehr und Höherem, als vormals unsern Altvordern möglich war. Und daß bei uns nicht die Quantität, sondern die Betonung herrscht, einschließlich der Art, wie sie herrscht, ist nicht etwa ein Nachteil, sondern ein entschiedener Vorzug, der unsere Sprache gegenüber den altklassischen zur geistigeren und lebensvolleren macht.

§ 8. Die Betonung der einzelnen Silben richtet sich im Deutschen gewöhnlich:

1) nach ihrer Qualität, also nach der größeren oder geringeren Bedeutsamkeit, welche sie ihrer Art nach, an sich oder in ihrem Worte haben, 2) nach der jeweiligen logischen Bedeutung der Wörter für den Sinn des Satzes, in welchem sie stehen, und 3) nach ihrer Stellung und dem rhythmischen Einflusse ihrer Nachbarsilben. Die Einflüsse ad 2) und 3) werden von unsern Antikern besonders oft übersehen.

§ 9. Im allgemeinen nun vertreten bei uns die stärker betonten Silben die Stelle der antiken Länge, die schwächer betonten die der antiken Kürze. Ob eine Silbe aus mehr oder aus weniger Buchstaben besteht, und ob man zu ihrer Aussprache (gedehnt oder geschärft) mehr oder weniger Zeit gebraucht, kommt hierbei gar nicht in Betracht. —

Z. B. in

Christus ist das A. und O.

ist die 1., 3., 5. und 7. Silbe betont und daher lang, die 2., 4. und 6. unbetont und daher kurz, und in

Es schläft im Ei der künft'ge Vogel

die 1., 3., 5., 7. und 9. Silbe kurz, die 2., 4., 6. und 8. lang; — obwohl unter den Längen dieser Beispiele sich zwei befinden, die nur aus je einem einzigen Buchstaben bestehen, und eine (nämlich „Ei"), welche zur Aussprache viel weniger Zeit erfordert, als gar manche Kürze. In dem Worte donnernd aber ist sogar die fünfbuchstabige und auch sehr gedehnt auszusprechende 2. Silbe zwar nicht tonlos, aber kurz, und dagegen die nur dreibuchstabige und schnell auszusprechende erste lang.

§ 10. Die Bezeichnung „lang" und „kurz" in der deutschen Prosodie oder Metrik ist also keineswegs eine wörtlich richtige; wir behalten sie aber bei —, weil sie sich nun einmal in der deutschen Verslehre völlig eingebürgert hat. Einige sagen dafür „schwer" und „leicht", was an und für sich richtiger wäre. Es kommt aber auch oft viel darauf an, wie schwer oder wie leicht eine Silbe sei. — So einfach, wie es im vorigen Paragraphen

scheinen mag, ist die Unterscheidung der Silben für den Versbau doch nicht immer; erschwerend wirken besonders die Thatsachen, daß es nicht bloß zwei, sondern viele Tonabstufungen giebt, und daß die Tonstärke einer und derselben Silbe durch gewisse Ursachen sich bald vermehrt, bald vermindert.

§ 11. Wenn man von außergewöhnlich stark betonten Silben und feineren Unterschieden absieht, lassen sich zweckgemäß sechs Tongrade annehmen; davon fallen z. B. bei Blitzen 6 auf die erste, 1 auf die zweite Silbe; bei donnernd auf die erste 6, auf die zweite je nach der Aussprache 1½—2½; auf freundlich 6. 2; auf Freundschaft 6. 3; Schulfreund 6. 4; Busenfreund 6. 1. 4½; Busenfreundschaft 6. 1. 5. 3; auf gefällig 1. 6. 2; vorzüglich 3. 6. 2; erkennbar 1. 6. 3; eine Frau 4. 1. 6; Vaterland 6. 1. 4½; des Vaterlands Söhne 1. 6. 1. 3. 6. 1 u. s. w. (Daß man diese Zahlen als genau richtig anerkenne, ist nicht nötig). Die nach dieser Einteilung 6gradigen Silben nennt man auch hochtonig, die 5—4gradigen tieftonig, die 3- (auch wohl 2½—4)gradigen mitteltonig, die 2gradigen schwachtonig, die 1gradigen unbetont. Diejenigen Silben aber, welche durch den Satzsinn (etwa durch einen Gegensatz) bei der Anwendung einen besonderen und daher mehr, als 6 Grad Ton erhalten, wollen wir in solchem Falle übertonig oder 7gradig nennen. — Auf oben erwähnte, für den deutschen Versbau meist allein vorgeschriebene, zwei Hauptklassen zurückgeführt, erscheinen fast immer die an ihrem Ort 1—2gradigen Silben als Kürzen, die 4½—6gradigen als Längen, wogegen die Silben von 2—4½ Grad nach Umgebung und Umständen bald als Längen, bald als Kürzen auftreten.

§ 12. In zwei- und mehrsilbigen einfachen Stammwörtern ist kraft der Betonung die Hauptsilbe lang, jede wurzellose Nebensilbe kurz. Eine entschiedene Ausnahme von dieser so naturgemäßen Regel macht unter den reindeutschen Wörtern nur das von Leben (6. 1) abgeleitete Wort lebendig (1. 6. 2 statt 6. 1. 3). Daß in diesem die Hauptsilbe durchaus nur als kurz und die Nebensilbe nur lang gebraucht werden kann, bildet, in Verbindung mit später zu erwähnenden Verirrungen des Betonungsgebrauchs den schlagendsten Beweis, daß auch

die Qualität der Silben niemals direkt über den versbaulichen Charakter einer Silbe entscheiden darf, sondern daß diese Entscheidung lediglich der Betonung zusteht. — Vielleicht ist die regelwidrige Betonung bei lebendig ebenso, wie ohne Zweifel bei lutherisch, apostolisch, numerisch, ätherisch durch Einwirkung der lateinischen Sprache entstanden. — Am leichtesten (bloß eingradig) sind die Vorsilben be, ge, er, emp, (auch zer, ent 2c.) und die Endungen e, el, em, en, er, es. Entschieden wurzelhaltige und bedeutsame Vorsilben übertönen sogar die Grundsilbe, z. B. Unglück, Unheil, unsanft, Mißglück, Mißklang, Mißgunst, Mißbrauch, Antlitz, Antwort, Ursprung, Urwelt: 6. 4; unglücklich, unheilig, mißklingen, mißgünstig, antworten, ursprünglich: 6. 4. 1—2, dagegen: unsterblich, mißgönnen, mißbrauchen: 3. 6. 1—2. Die Hauptsilbe in zweisilbigen Formen des Hülfsverbs, des unbestimmten Artikels und des Fürworts ist zwar auch schwer, aber doch meist beträchtlich leichter als andere Hauptsilben.

§ 13. Unter den einsilbigen Wörtern sind zwar ebenfalls die weniger bedeutsamen (— die Geschlechts-, Für-, Bindewörter, die Hülfszeitwörter 2c.) leichter als die eigentlichen Begriffswörter; aber kein einziges ist so schwach, daß es nicht, zwischen zwei unbetonte Silben gestellt, als Länge erschiene, z. B. in „Ihr bezweifelt es gewiß“, das Wörtchen es, welches das leichtste von allen Einsilbnern ist. Allein auch keins ist so schwer, daß es nicht wenigstens in gewissen Fällen die Stelle einer Kürze vertreten könnte. Zwischen oder vor stark übertönenden Silben geht dies oft ohne allen Anstoß. Die Vorsilben ent, ver, zer 2c. sind in gar manchen Fällen schwerer, die Nachsilben resp. Endungen and, at, bar, fach, haft, heit, ig, icht, in, keit, lein, lich, lings, nis, sal, sam, schaft, ung, wärts, immer schwerer, meist unmittelbar nach der Hauptsilbe 2, nach einer tonlosen 3 Grad oder noch etwas mehr, ei 6 Grad, z. B. Herr Ritter! Frau Bertha; Schön Suschen; Jung Roland, Gott Vater. Der Sturm brach los; Das Licht losch aus; Der Blitz schlug ein; Das Schiff ging unter. Hier erscheinen die an sich zu den schwersten gehörigen Einsilbner Herr, Frau, schön, jung, Gott, brach, losch, schlug und ging unbedingt als Senkungen, obwohl man ihnen ihre Schwere allerdings noch anmerkt.

§ 14. In zusammengesetzten Wörtern hat in der Regel das (die erste Stelle einnehmende) Bestimmungswort oder, wenn mehrsilbig, die Hauptsilbe desselben den überwiegenden Ton, voll 6 Grad, während die Grundwortlänge

je nach ihrer Stellung dabei auf 5, $4^1/_2$, 4 Grad und vor einer Hebung noch tiefer herabsinkt, z. B. Heldenthat 6. 1. $4^1/_2$; Heldenthaten 6. 1. 5. 1; Wohlthat, Jungfrau, Habsucht 6. 4, wenn aber eine Hebung folgt, 6. 3: Dir bringt die Wohlthat Segen (Goethe). Sieht er die Jungfrau vor sich stehen (Schiller). Keines Römers schnöde Habsucht (Platen).

Doch giebt es auch zusammengesetzte Wörter, in denen das Grundwort den Hauptton behält, z. B. vortrefflich (3. 6. 2); auch solche, welche je zwei ganz verschiedene Bedeutungen haben, und je nachdem die eine oder die andere gemeint ist, bald in dieser bald in jener Weise ausgesprochen werden, z. B. übersetzen, überführen, überlegen, unterstellen, unterrichten, untergraben, hintertreiben u. s. w. — Unregelmäßig wieder ist, daß in abscheulich und in vorzüglich die zweite Silbe die erste übertönt, während doch in Abscheu und Vorzug das Entgegengesetzte stattfindet.

§ 15. Jede Silbe von an sich 2—6 Grad verliert an Ton, wenn sie zwischen zwei sie übertönende Silben oder auch nur unmittelbar vor eine solche gestellt wird, gewinnt dagegen, wenn sie zwischen zwei unbetonten zu stehen kommt. — Eine unbetonte (1gradige) Silbe ändert sich durch solche Einflüsse in der Regel nicht. Nur weil wir in Versen an ein Nacheinanderfolgen von mehr als zwei Senkungssilben nicht gewöhnt sind, lassen wir auch, wo wirklich drei nur eingradige Silben zusammenstehen, leicht auf die mittlere etwas mehr Ton fallen, als ihr gebührt. Darauf hin wird nicht ganz selten eine solche mittlere statt einer Länge gebraucht, z. B. in: härenes Gewand, schwankende Gestalten u. s. w. Ein feineres Ohr empfindet dabei aber immer eine Schwäche im Rhythmus.

§ 14. Wenn bei sinngemäßem Vortrage eines ganzen Satzes oder einer Sätzeverbindung die Tonverhältnisse sich anders stellen, als wenn man jede nur in dem Satzteile erwägt, in welchem sie steht, so sind solche Änderungen zwar wohl meist nicht so bedeutend, daß Längen zu Kürzen, Kürzen zu Längen würden; in manchen Fällen aber doch, besonders wo einzelne Kürzen in einen Gegensatz gebracht werden, z. B.: Er spricht wenig; Sie schwatzt schrecklich. —

Von ihren Wörtern losgerissen, werden selbst die allerleichtesten Kürzen zu Längen, z. B.: „Die Silben chen und ver sind metrisch kurz“ — hier dennoch lang.

§ 17. Alle unsere Prosodieregeln haben hauptsächlich nur den Zweck, das Gehör für die Unterscheidungen der Tonverhältnisse zu schärfen. Ist dieser Zweck genügend erreicht, so vermag das Gehör selbst und unmittelbar das Richtige zu erkennen. Nur die wirklich vorhandenen, bei sinngemäßem Vortrage dem Gehör erkennbaren Tongrade sind maßgebend, einerlei, worin diese ihren Grund haben. Durch Regeln, welche mit den in der Sprache selbst liegenden Gesetzen der Betonung im Widerspruche stehen, lasse sich niemand irre führen. Eine Quantitäts- oder Zeitmessung können wir für unseren deutschen Versbau nicht gebrauchen.

Abschnitt II.

Versmetrik oder Versbau.

§ 18. Was Rhythmus ist, wissen wir bereits aus Tl. I, § 17. (S. 9.) Von welcher Art die einzelnen Versrhythmen sind, erkennt man an der Beschaffenheit, Anzahl und Stellung der Hebungen und Senkungen. — Rhythmen, welche mit einer Hebung beginnen, heißen fallende, die mit einer Senkung dagegen anfangenden steigende; auch steigend-fallende und fallend-steigende Rhythmen sind möglich, kommen aber im Deutschen höchst selten vor.

§ 19. Hebung (Arsis) und Senkung (Thesis) fallen meist, aber nicht immer, zusammen mit metrischen Längen und Kürzen. Jede zwischen zwei Kürzen (bzw. neben einer) stehende Silbe, die mehr Tonstärke hat, als jene, bildet eine Arsis, auch wenn sie nicht schwer genug ist, um mit Recht Länge genannt werden zu können; und jede zwischen zwei Längen (bzw. neben einer) stehende Silbe, die weniger betont erscheint, als jene, bildet eine Thesis, auch wenn sie nicht leicht genug ist, um mit Recht Kürze genannt werden zu können. Eine Senkung besteht

nicht immer bloß aus einer Silbe, vielmehr auch oft aus zwei Kürzen. Die Arsis dagegen wird in jedem Einzelfalle aus nur einer Silbe gebildet.

§ 20. Die Vorschrift der Metrik für bestimmte Verse heißt **Metrum** oder Versmaß. Es sind dabei folgende Zeichen üblich:

⏑ für kurze (leichte, unbetonte) Silbe.

— für lange (schwere, unbetonte) Silbe.

´ für diejenige von zwei nebeneinander stehenden Längen, welche zur andern als Hebung sich verhält.

| für eine rhythmische Pause (Cäsur, Einschnitt).

Anm. | werden wir auch einige Male zur bloßen Scheidung von Füßen benutzen. ⏓ oder ⏒ in einem Metrumschema besagt, daß hier die Wahl zwischen Länge und Kürze (— gewöhnlich aber nicht zwischen Hebung und Senkung —) freistehen soll.

§ 21. **Zwei oder mehrere, durch eine Hebung zu einiger Einheit verbundene, Silben** bilden ein rhythmisches Glied, welches man **Fuß** nennt. — Es giebt aber **Wortfüße** und **Versfüße**. Ein Wortfuß besteht immer aus einem ganzen Wort, zuweilen jedoch mit Hinzurechnung seines Artikels, Fürworts oder eines anderen bei ihm stehenden, nach Sinn und Aussprache ganz eng mit ihm verbundenen, Wörtchens. Dagegen kommt es bei einem Versfuß (auch wohl Takt genannt) lediglich auf vorschriftsmäßige Zahl, Stellung und Tonstärke der Silben an, ohne Rücksicht darauf, zu welchen Wortbildungen diese Silben gehören. Ein Versfuß besteht daher oft aus Teilen verschiedener Wortfüße, fällt aber auch oft mit einem Wortfuße zusammen. Auch bildet nicht selten ein größeres Wort mehr als einen Versfuß. Ein Metrum schreibt **stets** nur **Vers**füße, nicht Wortfüße, vor, obgleich letztere den Rhythmus mit beeinflussen.

Zur Verdeutlichung hier ein Vers!

a) Nach den Wortfüßen eingeteilt:

Oft schon | nahmen | die Menschen | dem Menschen | ein Recht, | das ihm | Gott | gab.

b) Nach den Versfüßen:

Oft schon | nahmen die | Menschen dem | Menschen ein | Recht, das ihm | Gott gab.

§ 22. Die antike Metrik nahm 28 Fußarten an. Zur Not lassen sich auch im Deutschen und nach richtiger Tonmetrik von jeder der damit gemeinten Silbenstellungen einzelne Beispiele nachweisen oder herstellen. (Vgl. „Poetik"). Aber viele von ihnen können schon, weil sie teils mehrere Hebungen, teils gar keine haben, von vornherein nicht als Versfüße in unserm Sinne betrachtet werden. Und zum Bau wirklicher Verse sind bei weitem die meisten für uns entweder völlig unbrauchbar oder zum wenigsten ganz und gar entbehrlich. Jede unnötig beibehaltene Benennung wirkt nicht nur für den Dichter, sondern auch überhaupt bei Zerlegung und Bestimmung der Verse (Skansion) nutzlos, erschwerend und verwirrend. Gleiche Wirkung ist unausbleiblich, wenn man eine Vorschlagssilbe oder gar einen mehrsilbigen Vortakt gelten läßt. Was, vom Dichter herrührend, im Verse steht, gehört auch zum Verse, — sei es aus Recht oder als Fehler, bzw. Lizenz. Und gerade die Versanfänge sind für die Klassifizierung der Verse vorzugsweise wichtig.

§ 23. Unsere deutsche Metrik reicht vollkommen aus mit folgenden Versfüßen, deren Namen von den Alten entlehnt wurden:

	Metrum.	Beispiel.
1. Jambus (Schleuderer)	◡ —	Gestalt
2. Trochäus (Läufer)	— ◡	Seele
3. Daktylus (Fingerschlag)	— ◡ ◡	Denkende
4. Anapäst (Gegenschlag)	◡ ◡ —	Es gescheh'!
5. Spondeus (Tritt) in drei Arten:		
a) der fallende oder trochäische Spondeus	´— —	Schulbuch
b) der steigende oder jambische Spondeus	— ´—	Gebt Acht!
c) der schwebende Spondeus	´— ´—	Fritz! still!

Gesamtbeispiel dieser Füße:

1.	2.	4.	3.	5 a.
Der Mensch	ehret	in der Kunst	göttliche	Mitgift.

5 b.	5 c.	
Meinst Gift?	Gift? nein!	Langewiesche.

Der schwebende Spondeus jedoch ist, weil er keine Senkung hat, auch kein eigentlicher Versfuß, kann aber mitunter ohne Nachteil die Stelle eines solchen vertreten, namentlich im Anfangs- oder im Schlußtakt gewisser Verse.

§ 24. Die Vereinigung mehrerer Versfüße zu einem einigermaßen geschlossenen rhythmischen Ganzen ist ein Vers. Indes giebt es auch Verse oder rhythmische Zeilen, die ohne bewußte Beachtung der Versfüße gebaut sind. — Die nach Versfüßen gebauten Verse teilen sich am einfachsten in fünf Hauptklassen ein:

1. jambische Verse (mit steigendem Rhythmus).
2. trochäische Verse (mit fallendem Rhythmus).
3. daktylische Verse (mit fallendem Rhythmus).
4. anapästische Verse (mit steigendem Rhythmus).
5. Verse von gemischten Füßen:
   a) mit steigendem Rhythmus.
   b) mit fallendem Rhythmus.

Anm. Eine spondeische Versart mit aufzuführen wäre zwecklos; denn mit schwebenden Spondeen allein lassen sich gar keine wirklichen Rhythmen bilden, und vom steigenden, wie vom fallenden, nur mühsam und nur schwerfällige, die man dann mit Recht höchstens einmal zu besonderem Zweck und als Stellvertretung zwischen andere Verse zu mengen pflegt. Die Einmengung einzelner Spondeen dagegen ist häufig und oft vorteilhaft; nur paßt der steigende nur in steigende, der fallende nur in fallende Rhythmen.

Nebenbei unterscheidet man auch 1) akatalektische, 2) katalektische und 3) hyperkatalektische Verse, d. h.:

1. solche, bei denen das Versende mit dem Ende eines vollständigen Versfußes zusammenfällt,
2. solche, an derem letzten Versfuße ein oder zwei Senkungssilben fehlen, und
3. solche, welche nach dem Schlußfuße noch eine überzählige Senkung haben.

§ 25. Bei allen Versen, vorzugsweise bei den längeren, erfordern auch die Wortfüße und die Verseinschnitte unsere Aufmerksamkeit. Die letzteren, auch Cäsuren genannt, sind von den ersteren abhängig. Überall nämlich, wo ein Wortfuß endet und ein neuer beginnt,

findet beim Vortrage eine Art von Pause oder Einschnitt in den Rhythmus statt, — oft kaum bemerklich, oft aber recht deutlich; letzteres besonders, wo entweder das Ende eines Wortfußes zugleich das Ende eines größeren logischen Satzteiles bildet, auch wo aus irgend einem metrischen Grunde der Rhythmus gleichsam einen neuen Anlauf nimmt. — Ein solcher Einschnitt hat seine Stelle bald innerhalb eines Versfußes, bald zwischen zwei Versfüßen, auch bald nach einer langen, bald nach einer kurzen Silbe, mitunter auch nach zwei Kürzen.

§ 26. Ein Einschnitt, der innerhalb eines Versfußes seine Stelle hat, heißt im engeren Sinne *Cäsur*, dagegen ein solcher, der mit dem Ende eines Versfußes zusammenfällt, *Diärese*. Sowohl die Diärese als die Cäsur bekommt das Prädikat *männlich*, wenn sie nach einer Hebung, — *weiblich*, wenn sie nach einer Kürze, — *gleitend*, wenn sie nach zwei Kürzen erfolgt.

Beispiel. (Eingeteilt nach Versfüßen).

Steure,[1] | mutiger[2] | Segler![3] Es | mag[4] der | Witz[5] dich
ver | höhnen
Und der | Schiffer[6] am | Steu'r[7] | senken[8] die | lässige[9] |
Hand:
Immer,[10] | immer[11] nach | West![12] Dort | muß[13] die |
Küste[14] sich | zeigen;
Liegt sie doch[15] | deutlich[16] und | liegt[17] | schimmernd[18] vor |
deinem[19] Ver | stand!
Schiller.

Wenigst merkliche Einschnitte finden sich in diesem Beispiel bei 2. 9. 19; stärkste bei 3. 7. 12. 17; männliche bei 4. 5. 7. 12. 13. 17; weibliche bei 1. 3. 6. 8. 10. 11. 14. 16. 18. 19; gleitende 2. 9. 15; Diäresen bei 1. 2. 9. 10; eigentliche Cäsuren bei 3. 4. 5. 6. 8. 11. 13. 14. 16. 18. 19. Trotz der oft aufgestellten Behauptung, daß die Diärese *trennend*, die Cäsur *verbindend* wirke, ist es eine Thatsache, daß in zu großer Mehrzahl auf einander folgende *gleichförmige Wörter und Einschnitte* auf den Rhythmus *trennend* und *eintönig*, *ungleichförmige*, *abwechselnde* dagegen *verbindend* und *verschönernd* wirken, —

die Einschnitte mögen Cäsuren oder Diäresen sein (vgl. Poetik).

§ 27. Bei gewissen Versarten ist von ihrem Metrum für eine bestimmte Stelle jedes einzelnen Verses eine bestimmte Art des Einschnitts vorgeschrieben. Solche vorgeschriebenen Einschnitte nennt man ständige. Es giebt ständige Cäsuren und ständige Diäresen, — auch männliche, weibliche und gleitende ständige Einschnitte. Wegen der regelmäßigen Wiederkehr an gleicher Versstelle ist der ständige Einschnitt (von einigen daher Incision genannt) begreiflich von stark vermehrter Wirkung. Dazu gehört aber natürlich, daß er auch wirklich ein Einschnitt sei, und das ist nicht der Fall, wenn an der vorgeschriebenen Stelle zwar ein Wort, aber kein Versfuß endet. — Mancher in der Mitte eines Verses angebrachte Einschnitt, besonders wenn er ein ständiger ist, bewirkt, daß das Ohr, falls ihm nicht durch irgend einen andern Umstand die Unterscheidung möglich gemacht wird, solchen Vers ebenso gut für zwei Verse halten kann. Man prüfe:

Ist denn im Schwabenlande | verschollen aller Sang,
Wo einst so hell vom Staufen | die Ritterharfe klang?
Und wenn er nicht verschollen, | warum vergißt er ganz
Der alten Väter Thaten, | der alten Waffen Glanz?
Uhland.

§ 28. Da der Vers eine größere und bedeutsamere rhythmische Einheit ist, als einer seiner Teile, so wäre es das Natürlichste und Richtigste, wenn jeder Vers mit einer Pause schlösse, welche stärker wäre, als irgend eine in seinem Innern. Es giebt aber Fälle, wo dies des auszuprägenden Gedankens wegen unmöglich ist. Daher fordern wir es nicht unbedingt. Allein von einem Wortfuß, wie etwa „ein Äthiope“ oder „glänzt es“ das eine Wörtchen an den Schluß eines Verses und das andere an den Anfang des nächsten zu stellen, ist so widersinnig wie möglich, obwohl sich einzelne Beispiele davon sogar bei Platen, Rückert, Freiligrath ꝛc. finden lassen. Als Regel halte man fest, daß jeder Versschluß mit dem Schlusse eines logischen Satzteils, mindestens eines Wortfußes, zusammenfallen muß.

§ 29. *Die jambischen Verse* bilden im allgemeinen den leichtesten und natürlichsten Rhythmus der deutschen Sprache. Da in jedem ihrer Versfüße die Thesis voraufgeht und an der Arsis ihren Halt sucht und findet, so haben sie einen anspringenden, lebhaften und doch festen, gemessenen Gang, — namentlich wenn sie von einiger Länge und dabei rein gehalten sind.

⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
Wie rasche Pfeile sandte mich Archilochus.

Jambische, — wie auch trochäische, anapästische und daktylische — Verse nennen wir *rein*, wenn durchweg ihre Hebungen aus entschiedenen Längen, ihre Senkungen aus entschiedenen Kürzen, möglichst aus unbetonten Silben bestehen und nicht andere Füße eingemengt wurden. Es ist aber, wenigstens in längeren Gedichten, nicht nur bequemer, sondern oft auch, um Eintönigkeit zu verhüten und den Ausdruck dem jeweiligen Gedanken besser anzupassen, sogar vorteilhafter, wenn in angemessener Beschränkung hier und da schwerere Senkungen angebracht werden, so daß bei Jamben mancher Fuß auch als jambischer Spondeus bezeichnet werden kann. Nur sollte stets jede Arsis des Verses schwerer sein, als jede sie berührende Thesis; wo das nicht der Fall, gerät selbstverständlich der Rhythmus mehr oder minder in Verwirrung. — Wo, unbeschadet des jambischen Versmaßes, trochäische Wortfüße (s. § 21 und hier nachstehend Beisp. 7. Zeile 1) vorherrschen, nähern sich die Verse dem Charakter der trochäischen.

1. Wie lebt,
Wie hebt,
Wie strebt
Das Herz in mir. *Goethe.*

2. Des Menschen Bahn
Ist bald gemessen,
Und bald vergessen
Der kurze Wahn. *Platen.*

3. Der Himmel unser Hort,
Die Freiheit unser Wort!
So gehn wir Hand in Hand
Zum Kampf fürs Vaterland.
E. M. Arndt.

4. Es war bei einem Zapfer
Im Weichbild Rotterdams,
Da becherten sie tapfer
In Federhut und Wams. Freiligrath.

5. Der Mond ist aufgegangen,
Die goldnen Sterne prangen
Am Himmel hell und klar.
U. s. w. Claudius.

6. Bei einem Wirte wundermild
Da war ich jüngst zu Gaste.
U. s. w. Uhland.

7. Das höchste Wunder unter allen,
Das Meisterwerk in Raum und Zeit:
Das ist das Herz in seinem Wallen,
Das Herz in seiner Trunkenheit.
Schmidt von Lübeck.

8. Es braust ein Ruf wie Donnerhall,
Wie Schwertgeklirr und Wogenprall:
Zum Rhein, zum Rhein, zum deutschen Rhein.
U. s. w. M. Schneckenburger.

9. Er stand auf seines Daches Zinnen,
Er schaute mit vergnügten Sinnen
Auf das beherrschte Samos hin. Schiller.

10. Du pflückst die Töne von der Tasten Rücken
Zu holden Melodie'n voll Glut und Glanz,
Wie wir im Lenz von Beeten Blumen pflücken
Zu einem duft'gen Strauße oder Kranz;
Und herzerfreuend wie der Blumenduft
Vermählen deine Töne sich der Luft.
Fr. Bodenstedt.

§ 30. **Der fünffüßige Jambus** ist für uns von besonderer Wichtigkeit, weil er nicht nur in mancherlei Strophen, sondern auch — seit Lessings Nathan — im höheren Drama die Herrschaft hat. Im Drama erscheint er in der Regel reimlos und wird in dieser Gestalt auch **Blankvers** genannt. Als solcher drückt er der Sprache am wenigsten das Gepräge des Künstlichen auf, läßt sich bequem den verschiedensten Situationen, Empfindungen und Gedanken anpassen, und gestaltet bei metrischer Regelmäßigkeit rhythmische Mannigfaltigkeit. Eine ständige Cäsur oder Diärese hat er nicht, erlaubt aber den Einschnitt, auch den stärkeren, fast an jeder Stelle, nur nicht

vor der etwaigen überzähligen Schlußsilbe. Die passendsten Stellen für einen Haupteinschnitt sind nach der 2. 3. 5. 6. **und besonders nach der 4. Silbe.** — An Stellen, wo lyrisches Element, gesteigertes Gefühl sich ausspricht, steht auch im übrigens reimlosen Drama zuweilen mit Vorteil eine Partie gereimter Verse, — am Schlusse einer längern Rede oder eines Akts auch wohl ein einzelnes Reimpaar. (So besonders in **Schillers** Dramen.) Zur größeren Belebung hier und da einmal einen Fuß anapästisch zu bilden, schadet in den nicht zum Singen bestimmten Stellen ebenso wenig, als ein jambischer Spondeus. Bedenklicher ist, daß einige mitunter in einem einzelnen Verse zum **Anfangstakt** einen **trochäischen Spondeus** oder **reinen Trochäus** setzen, in welchem Falle in Verbindung mit der dritten Verssilbe ein Daktylus entsteht, und der ganze Versrhythmus aus einem steigenden zu einem fallenden wird; so unten in Beisp. 2 Zeile 1. Mit größerem Recht kann man, wo der Inhalt dazu auffordert, eine ganze Reihenfolge von trochäischen, trochäisch-daktylischen oder jambisch-anapästischen Versen oder von sechsfüßigen Jamben anbringen. Eigentlich nötig aber ist dergleichen nicht, denn einer veränderten Stimmung läßt sich auch ohne Verlassen des Grundrhythmus Rechnung tragen, indem man mit männlichen und weiblichen Versendungen und Verseinschnitten, mit jambischen und trochäischen Wortformen, mit leichten und schwereren Senkungen, mit gedehnten und geschärften Arsissilben &c. in einer dem jeweiligen Inhalt möglichst entsprechenden Weise wechselt.

1. Johanna geht, | — und nimmer kehrt sie wieder.
Schiller.

2. Willst du genau erfahren, | was sich ziemt,
So frage nur | bei edlen Frauen an.
Wo Sittlichkeit regiert, | regieren sie,
Und wo die Frechheit herrscht, | da sind sie nichts.
Und wirst du | die Geschlechter beide | fragen:
Nach Freiheit | strebt der Mann, | das Weib nach Sitte.
Goethe.

§ 31. Vom **sechsfüßigen Jambus** lassen sich vier Arten unterscheiden:

a) Der ältere Senarius (Sechsfüßler), von den Griechen, welche die jambischen, wie auch die anapästischen und trochäischen Verse (nicht aber die daktylischen) nach der Zahl der Doppelfüße zu benennen pflegen, Trimeter (Dreitakt) genannt. Er hat im dritten Einzeltakt eine weibliche ständige Cäsur (Beispiel 1).

b) Der neue Trimeter. Er bringt die weibliche Hauptcäsur bald im dritten, bald im vierten Takte an. (Beisp. 2).

c) Der von den Franzosen entlehnte Alexandriner, welcher nach dem dritten Fuß eine männliche ständige Diärese hat, und am Schluß eine überzählige Silbe gestattet, was bei den vorstehenden zwei Arten wenigstens gegen die ursprüngliche Regel ist. Im 17. Jahrhundert, welches nach ihm das Jahrhundert des Alexandriners genannt wird, war dieser der beliebteste aller Verse. Seit Klopstock und Lessing erbleichte sein Ruhm, und erst Rückert und Freiligrath brachten ihn für eine beschränktere Anwendung wieder zu Ehren. Wo er in unvermischter längerer Reihenfolge auftritt, ist er zu eintönig (Beisp. 3. 4).

d) Der freie Sechsfüßler, bei welchem der stärkere Einschnitt abwechselnd an jeder der vorbezeichneten drei Stellen und auch noch anderwärts gestattet ist (Beisp. 5. 6).

1. Wie rasche Pfeile | sandte mich Archilochus,
Vermischt mit fremden | Zeilen, doch im reinsten Maß,
Im Rhythmenwechsel | meldend seines Mutes Sturm.
A. W. von Schlegel, Der Jambe.

2. Ein großer Mensch spricht edel | von der Welt und sich.
Platen.

3. Mir bleibt, | was ich im Kampf | dem Leben abgewann;
Den Schmerzen sag' ich Dank, | sie machten mich zum Mann.
Max Kalbeck.

4. Spring an, | mein Wüstenroß | aus Alexandria!
Mein Wildling! | — solch ein Tier | bewältiget kein Schah,
Kein Emir u. s. w. Freiligrath.

5. O sei | in Gottes heller Welt | kein trüber Gast!
Mach' Schande nicht | dem milden Herren, | den du hast!
Rückert.

6. Mit Honigwasser | heilt man nicht | der Zeit Gebreste;
Es trägt, | wer Welten stürzt, | nicht Frack und weiße Weste.
Paul Hase.

§ 32. Der siebenfüßige und der achtfüßige Jambus haben beide in der Regel eine ständige Diärese nach dem vierten Fuß. Es steht aber auch bei diesen Versen nichts Besonderes entgegen, sie abwechselnd mit andern Einschnitten zu bauen; namentlich dürfte sich ein weiblicher, entweder im vierten oder im fünften Fuß, empfehlen, zumal dadurch die Verseinheitlichkeit besser bewahrt bleibt.

Beispiele:

1. Ein Mühlstein und ein Menschenherz wird stets herumgetrieben.
Wo beides nichts zu reiben hat, wird beides selbst zerrieben.
Logau.

2. Die Dummheit ist die größte Macht, | sie führt der Heere stärkstes an.
Ich glaube, daß sie nie ein Held | bekämpfen und besiegen kann.
Kopisch.

§ 33. Die trochäischen Verse bewegen sich von fester Arsis aus; daher ist ihnen größere Ruhe und Bedächtigkeit eigen, als dem Jambus. Modifizieren läßt sich ihr Charakter ebenso gut wie der des Jambus, und in entsprechender Weise. In kleineren Versmaßen tritt er ohnehin weniger hervor, so daß der dreifüßige Trochäus akatalektisch sogar zu kleinen munteren Tändeleien, katalektisch zu blitzartig hingeworfenen kurzen Schilderungen gut sich eignet. Für großartigere, ausgeführtere Schilderungen erzählender Art, auch für sonstigen feierlichen Inhalt, ist der achtfüßige Trochäus, welcher nach dem vierten Fuße eine ständige Diärese hat, besonders durch Platen und Freiligrath zu großem Ansehn gelangt. Der fünffüßige ist für eigentliche Elegieen, — der vierfüßige, auch eine Mischung des vier- und dreifüßigen, für elegische Lieder, wie auch für Romanzen sehr beliebt. Serbische Trochäen, nach serbischen Volksliedern so ge-

nannt (Beisp. 12), sind fünffüßig, durchweg unabgekürzt und reimlos.

Beispiele:

1. Was ich thue
Und vollbringe, —
Ich erringe
Nie die Ruhe. Platen.

2. Weil im Feld
Frühlingstau
Perlt im jungen Grase:
Sollt' ich nicht
Freudenquell
Lassen tau'n im Glase? Rückert.

3. Sonnenuntergang!
Schwarze Wolken ziehn;
O wie schnell und bang
Alle Winde fliehn! Lenau.

4. Füllest wieder Berg und Thal
Still mit Nebelglanz;
Löseſt endlich auch einmal
Meine Seele ganz. Goethe.

5. Und so saß er eine Leiche
Eines Morgens da;
Nach dem Fenster noch das bleiche,
Stille Antlitz sah. Schiller.

6. Heil'ge Flammen fühlst du brennen,
Göttliche, in deiner Brust:
Warum scheust du dich, zu nennen,
Was du doch empfinden mußt? J. G. Fischer.

7. Laß die breitgetret'nen Plätze,
Steig' nach unten, klimm nach oben!
Reiche Nibelungenschätze
Liegen rings noch ungehoben. Scheffel.

8. Auf des Lagers weichem Kissen
Ruht die Jungfrau, schlafbefangen;
Tiefgesenkt die braune Wimper,
Purpur auf den heißen Wangen. Freiligrath.

9. Alles zittert, denn die Sonne schied,
Und das Glück verschmerzt sich nur so schwer!
Traurig, wie ein hoffnungsloses Lied,
Klingt der Strom durch's feuchte Dunkel her.
Wie er wühlt und nagt!
Wie er stöhnt und klagt!
Ach er findet Ruhe doch im Meer! Ernst Eckstein

10. Schwermutsvoll und dumpfig schallt Geläute.
U. s. w. — Hölty.

11. Schweigend in der Abenddämm'rung Schleier
Ruht die Flur, das Lied der Haine stirbt.
Matthisson.

12. Was ist Weißes dort am grünen Walde?
Ist es Schnee wohl oder sind es Schwäne?
Wär' es Schnee, er wäre weggeschmolzen;
Wären's Schwäne, wären weggeflogen.
Serbisch. Übersetzt von Goethe.

13. Nächtlich am Busento lispeln bei Cosenza dumpfe Lieder;
Aus den Wassern schallt es Antwort, und in Wirbeln klingt es wieder.
Platen.

14. Wüstenkönig ist der Löwe; will er sein Gebiet durchfliegen,
U. s. w. — Freiligrath.

§ 34. Den *daktylischen Versen* ist eine hüpfende Flüchtigkeit eigen. Doch sind sie, weil mit festem Auftreten verbunden, auch einem ernst begeisterten Gedankenschwunge wohl anzupassen. *Rein* gehalten, unvermischt und unabgekürzt, sind sie nicht häufig bei uns, selbst auch mit unvollständigem Schlußfuß noch nicht besonders. Mit zwei Kürzen einen Satz oder logischen Satzteil zu schließen, erlaubt nämlich unsere Sprache nur selten; und auch eine längere Zeit hindurch zwischen zwei Hebungen jedesmal zwei unbetonte Silben zu stellen, hat mitunter kaum geringere Schwierigkeit. Daktylische Verse werden daher leicht zu trochäisch oder spondeisch gemischten. Unreine Daktylen, d. h. solche, deren Senkungssilben nicht leicht genug sind, stören ungleich mehr, als unreine Jamben oder Trochäen.

1. Rosen, ihr blendenden,
Balsam versendenden,
Flatternde, schwebende,
Heimlich belebende,
Eilet zu blühn! — Goethe.

2. Preis dem Geborenen
Bringen wir dar;
Preis der erkorenen
Gläubigen Schar. — Platen.

3. Weil wir nach langer, nach drückender Weile
Wieder der prächtigen,
Aber verdächtigen
Flut uns bemächtigen:
Spannt mir die Segel und löst mir die Seile!
Platen.

4. Ehret die Frauen! sie flechten und weben
Himmlische Rosen ins irdische Leben. Schiller.

5. Thöricht, auf Bess'rung der Thoren zu harren!
Kinder der Klugheit, o habet die Narren
Eben zu Narren auch, wie sich's gehört! Goethe.

6. Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren.
Neander.

7. Reizende! reiche den Nektar der Lippe, belebe den Sklaven,
den toten,
Den in dir lebenden, welchem die Gluten der Trennung
zu atmen verboten!
Platen.

§ 35. Anapästische Verse sind, sofern sie wirklich mit zwei Kürzen beginnen, sogar noch rascheren Fluges fähig, als die Daktylen und Jamben. Mit sofortiger voller Bestimmtheit ist aber ein rein anapästischer Anfang bei uns nicht möglich; immer wird der Leser zunächst geneigt sein, die erste der beiden Anfangssilben, welche Kürzen sein müßten, als eine Länge aufzufassen. Beim Vortrage hat man es allerdings meist in der Gewalt, auch die vorderste als Kürze vorzuführen. Bei weitem die meisten unserer anapästischen Verse sind indes wegen besagter Schwierigkeit mit einem bloßen Jambus eingeleitet, andre wohl gar mit einem Spondeus, der dann aber wenigstens kein fallender sein darf. Mitunter sind die Dichter genötigt, selbst innerhalb des Verses sich ähnliche Freiheit zu gestatten, was dann als Übergang zu der Versart unserer nächsten Paragraphen betrachtet werden kann.

1. Und der Jubel des Volks ob der Rede war groß;
Und sie schritten ans trotzige Werk mit Getos:
Durch den Wald scholl das Beil, durchs Geklüfte der Karst,
Und es sank die Cypreß', und der Porphyr zerbarst.
Geibel.

2. Er keuche, dem Stier,
Dem verachteten, gleich!
Ihr pflanzt das Panier
In der Freiheit Reich. Platen.

3. In die Lüfte nun schwing' dich voll Jubel, mein Lied,
Nun schmettert ihr Siegesfanfaren!
Denn der frevelnde Feind ist geschlagen und flieht
Vor den todverachtenden Scharen.
Laßt flammen die Feuer, die Fahnen laßt wehn!
Du Traum unsrer Väter, nun sollst du erstehn!
Ernst Scherenberg.

4. Heut greif ich hinauf in das himmliche Haus,
Zutiefst in den Himmel hinein,
Und hol' mir den schönsten der Sterne heraus,
Den Stern mit dem goldigsten Schein! Hamerling.

5. Es freut sich der Gott der reuigen Sünder;
Unsterbliche heben verlorene Kinder
Mit feurigen Armen zum Himmel empor. Goethe.

6. Auf jenem Gebirg, wo die Hoffnung wohnt, ist es ganz, wie im Land der Schlaraffen,
Und der Boden wie Samt, und der Himmel wie Glas, und die Wolken voll Flocken von Purpur.
Platen.

7. Seit ältester Zeit hat hier es getönt, und so oft in erneuendem Umschwung
In verjüngter Gestalt aufstrebte die Welt, klang auch ein germanisches Lied nach.
Zwar lange verhallt ist jener Gesang, den einst des Arminius Heerschar
Anstimmend gejauchzt in des Siegs Festschritt, auf römischen Gräbern getanzt ihn. Platen.

§ 36. **Gemischte Verse mit steigendem Rhythmus bestehen aus Jamben, Anapästen und jambischen Spondeen oder aus zweien von diesen Fußarten. Die Mischung ist meist eine freie; fast nur in einigen antiken Formen richtet sie sich nach genauer Vorschrift. Gerade die freiere Bewegung, die immer noch durch Fußzahl und gleiche Richtung des Rhythmus künstlerisch gebunden ist, macht solche Verse für manche Stoffe besonders passend und beliebt, — drei- und vierfüßige namentlich für Balladen und Lieder, und die siebenfüßigen, welche nach dem vierten Fuß eine ständige Diärese zu haben pflegen, für kräftig erregten, etwa strafenden oder satirischen Inhalt.**

1. Da droben auf jenem Berge,
Da steh' ich tausendmal
An meinem Stabe gebogen,
Und schaue hinab in's Thal. Goethe.

2. Dich lieb' ich innig, dich lieb' ich heiß,
Mein goldgelockter Knabe; —
Und doch — der ew'ge Gott verzeih's —
Ich wollte, du lägst im Grabe! Adolf Schults.

3. An den Rhein? An den Rhein? zieh' nicht an den Rhein,
Mein Sohn! Ich rate dir gut:
Da geht dir's Leben zu lieblich ein,
Da blüht dir zu freudig der Mut. Simrock.

4. Wer wagt es, Rittersmann oder Knapp,
Zu tauchen in diesen Schlund?
Einen goldenen Becher werf ich hinab, —
Verschlungen schon hat ihn der schwarze Mund.
Wer mir den Becher kann wieder zeigen,
Er mag ihn behalten, er sei sein eigen! Schiller.

5. Zu Dionys, dem Tyrannen, schlich.
U. s. w. Derselbe.

6. Zu Aachen in seiner Kaiserpracht.
U. s. w. Derselbe.

7. Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
U. s. w. Goethe.

8. Der Türmer, der schaut zu Mitten der Nacht 2c. Goethe.

9. Nach Frankreich zogen zwei Grenadier.
U. s. w. Heine.

10. Ich weiß nicht, was soll es bedeuten.
U. s. w. Derselbe.

11. Ein Wanderbursch mit dem Stab in der Hand,
Kommt wieder heim aus dem fremden Land. N. Vogl.

12. Es hängt an der Wand im Blumengewind die Harfe mit schlummernden Liedern,
Der Papagei im Käfig frägt, und die Nachtigallen erwidern.
Das Pergament auf dem zierlichen Schrein, es ist die Hölle des Dante,
Die alles Gezücht, Italiens Schmach, in den ew'gen Rhythmen verbrannte.
Rudolf Gottschall.

§ 37. **Gemischte Verse mit fallendem Rhythmus, also mit Trochäen, Daktylen und (weniger oft) trochäischen Spondeen, sind bei uns, außer in antiken Versarten, noch ziemlich selten. Sie bieten aber keine besondere Schwierigkeit und können recht wohlkingend sein.**

1. Welch ein wonniges Träumen
Schwebt auf Wald und Flur!
Rings in duftigen Räumen
Wirkt die milde Natur. Julius Mosen.

2. Auf der Welle blinken
Tausend schwebende Sterne;
Weiche Nebel trinken
Rings die türmende Ferne. Goethe.

3. Eilende Wolken, Segler der Lüfte! Schiller.

4. Sehn wir nicht aus, wie aus einem Span?
Stehn wir nicht gegen den Feind geschlossen,
Recht wie zusammengeleimt und gegossen?
Greifen wir nicht wie ein Mühlwerk flink
In einander auf Wort und Wink? Schiller.

§ 38. Als der wichtigste unter den fallenden gemischten Versen erscheint uns der, den Alten entlehnte, epische oder pythische Sechstakt, gewöhnlich schlechthin **Hexameter** (Sechstakt) genannt. Seine Grundform ist daktylisch mit spondeischem oder trochäischem Schlußfuß. Hexameter dieser Form sind auch im Deutschen die reinsten. Die Ursache, warum die Alten oft und ohne alles Bedenken auch im ersten, zweiten, dritten oder vierten Takt, sogar auch wohl gleichzeitig in diesen sämtlichen Takten, den Daktylus mit dem Spondeus, nie aber Trochäus vertauschen, liegt lediglich in ihrer Art der Silbenmessung nach Zeit und Quantität, und hat daher für uns, die wir ohne Nachteil unsere deutschen Silben nur nach der sprachgebräuchlich-wirklichen Betonung metrisch unterscheiden können, keine Bedeutung; der Trochäus weicht im Deutschen durchschnittlich sogar weniger als der Spondeus vom Daktylus ab. Wo es für den Inhalt angemessen ist, darf daher der deutsche Dichter auch in den ersten vier Takten ebensowohl den Trochäus als den (fallenden) Spondeus hier und da auftreten lassen. Damit aber der Vers nicht zu viel von seinem ursprünglichen Charakter verliere, empfiehlt es sich dringend, immer den Daktylus vorherrschen zu lassen, insonderheit auch nur zwei Trochäen unmittelbar zusammenzustellen, und den fünften Takt nie anders als daktylisch zu gestalten. Von letzterer Regel machten die Griechen nur äußerst selten, die Römer allerdings öfter eine Ausnahme, und solche Ausnahme macht schon für sich allein den Vers ungelenk. — In Anfangs- und Schlußfüßen ist auch der schwebende Spondeus zulässig; der steigende aber nirgends, er würde in jeder Stellung den

fallenden Rhythmus des Verses in Verwirrung bringen. Die Kürzen des Daktylus müssen möglichst leicht sein. — Als Hauptcäsuren, deren jeder richtige Hexameter mindestens eine haben soll, gelten mit Recht folgende: 1) die nach der Arsis des dritten Fußes, 2) die nach der ersten Kürze des dritten Fußes, 3) die nach der Arsis des vierten Fußes, womit noch eine andre, nämlich im zweiten Takte, entweder männlich oder weiblich, sich verbinden soll. Ist letztere männlich, so kann die im vierten Fuße auch wohl eine weibliche sein. Von den freigestellten vielen Neben-Einschnitten erwähnen wir noch die „bukolische Diärese“, welche mit dem Ende des vierten Taktes eintritt. Tonmetrisch regelrecht gebaut, empfiehlt sich der Hexameter nicht nur für kleinere Gedichte mancherlei Art, sondern auch für Idyllen und wirkliche Epen, wiewohl bei weitem nicht jeden Stoffes.

1. Gleichwie sich dem, der die See durchschifft, auf offener Meerhöh'
Rings Horizont ausdehnt, und der Ausblick nirgend umschränkt ist,
Daß der umwölbende Himmel die Schar zahlloser Gestirne
Bei hell atmender Luft abspiegelt in bläulicher Tiefe:
So auch trägt das Gemüt der Hexameter; ruhig umfassend
Nimmt er des Epos Olymp, das gewaltige Bild, in den Schoß auf
Kreisender Flut, urväterlich so den Geschlechtern der Rhythmen,
Wie vom Okeanos quellend, dem weit hinströmenden Herrscher,
Alle Gewässer auf Erden entrieselen oder entbrausen.
Wie oft Seefahrt kaum vorrückt, mühvolleres Rudern
Fortarbeitet das Schiff, dann plötzlich der Wog' Abgründe
Sturm aufwühlt, und den Kiel in den Wallungen schaukelnd dahin reißt:
So kann ernst bald ruh'n, bald flüchtiger wieder enteilen,
Bald, o wie kühn in dem Schwung! der Hexameter, immer sich selbst gleich,
Ob er zum Kampf des heroischen Lied's unermüdlich sich gürtet,
Oder, der Weisheit voll, Lehrsprüche den Hörenden einprägt,
Oder geselliger Hirten Idyllien lieblich umflüstert.
Heil dir, Pfleger Homers! ehrwürdiger Mund der Orakel!
Dein will ferner gedenken ich noch, und andern Gesanges.
A. W. von Schlegel.

2. Auf die Postille gebückt, | zur Seite des wärmenden Ofens
Saß der redliche Tamm | in dem Lehnstuhl, welcher mit Schnitzwerk
U. s. w. J. H. Voß (der siebzigste Geburtstag).

3. Sing, unsterbliche Seele, | der sündigen Menschen Erlösung.
Klopstock (Messias).

4. Hab ich den Markt | und die Straßen | doch nie | so einsam gesehen!
Goethe (Hermann und Dorothea).

5. Pfingsten, | das liebliche Fest, | war gekommen; es grünten und blühten
Feld und Wald; u. s. w. Goethe (Reineke Fuchs).

6. Hoch zu Flammen entbrannte | die mächtige Lohe noch einmal.
Goethe.

7. Festtag ist's, | und belebt | sind Zellen | und Gänge des Klosters.
Platen.

8. Hektor sprach's, | und reichte sodann | mit der Hand nach dem Söhnlein.
Aber zurück an den Busen | der schön umgürteten Amme
Schmiegte sich schreiend das Kind, | vor dem Anblick bebend des Vaters,
Mächtig geschreckt | von dem blanken Geschmeid' | und dem wallenden Roßschweif.
Homer, übersetzt v. Wiedasch.

§ 39. Neben dem Hexameter — der alten Regel nach nie allein — erscheint oft, als ihm verwandter, aber doch sehr sich unterscheidender Vers, ein **Pentameter** (Fünftakt). Er hat trotz seines Namens ebenso gut wie der Hexameter sechs Hebungen; es fehlt ihm aber am dritten und am sechsten Fuße die Senkung. In seiner Mitte kommen also zwei Hebungen nebeneinander zu stehen, und zwischen diesen befindet sich wohlweislich ein ständiger Einschnitt. — Die Verbindung aber eines Hexameters mit einem (ihm nachfolgenden) Pentameter wird meist einfach „**Distichon**" (Doppelzeile, Doppelvers) genannt, — auch „epigrammatisches" und in größerer Reihenfolge „elegisches Versmaß". In der That findet das Distichon, und zwar mit gutem Erfolge, seine Anwendung hauptsächlich bei Epigrammen und Elegieen.

Beispiele:

1. Im Hexameter steigt des Springquells flüssige Säule;
Im Pentameter drauf fällt sie melodisch herab. Schiller.

2. Sei mir gegrüßt, mein Berg mit dem rötlich-strahlenden Gipfel, —
Sei mir Sonne gegrüßt, die ihn so lieblich bescheint!
Schiller.

3. Schlechten, gestümperten Versen genügt ein geringer Gehalt schon,
Während die edlere Form tiefe Gedanken bedarf. Platen.

4. Heilige Mutter Natur, du Quelle der Kunst und des Lebens,
Ich, ein Teil nur von dir, fleh' um Erhörung dich an:
Stärke mir Mark und Geist mit deinem lebendigen Odem,
Daß ich in Leben und Kunst Lebendes wirke wie du.
Karl Wörmann.

Übrigens steht auch nichts im Wege, Pentameter ungemischt zu verwenden und etwa mit dem Reime zu schmücken, z. B.:

5. Als ich ein Knabe noch war, seufzt' ich: „O wär ich ein Mann!"
Ach, und mich deuchte, die Zeit führe mit Schneckengespann.
Jetzt, da zum Mann ich gereift, seufz' ich: „O wär ich noch jung!"
Ach, und die Räder der Zeit rollen im raschesten Schwung.
Langewiesche.

§ 40. Die Verse, welche nicht nach Versfüßen, wohl aber nach Hebungen gemessen werden, und von welchen wir hier die altdeutschen noch unberücksichtigt lassen, finden sich bei unsern Dichtern in ziemlicher Menge. Sie setzen, um wertvoll zu werden, ein leitendes Gefühl des Dichters für Wohllaut voraus. Ist dieses vorhanden, so werden auch hier nicht leicht innerhalb eines Verses zwei gleich starke Hebungen aneinander stoßen und noch seltener zwischen zwei Hebungen mehr als zwei Senkungssilben gestellt werden. Dann aber bilden sich von selbst auch Versfüße, und zwar, da ja die Hebungen gezählt werden, in geregelter Zahl. So besteht in den besseren Versen dieser Art der Unterschied von jenen in §§ 36 und 37 behandelten, nach Füßen gemessenen Versen meist nur darin, daß ohne Regelung die Versanfänge und somit auch die Versrhythmen bald steigend, bald fallend sind. Wenn auch gewisse Theoretiker mit vornehmer Verachtung auf solche „Accentverse" herabsehen, es ist Thatsache, daß sie oft viel Melodisches und natürlich Schönes haben. Vereinzelte Abweichungen in übrigens regelmäßigen Gedichten erscheinen aber meist als Nachlässigkeit.

1. Des Menschen Seele
Gleicht dem Wasser;
Vom Himmel kommt es,
Zum Himmel steigt es,
Und wieder nieder
Zur Erde muß es,
Ewig wechselnd.
Goethe.

2. Lieber durch Leiden
Will ich mich schlagen,
Als so viel Freuden
Des Lebens ertragen;
Alles das Neigen
Von Herzen zu Herzen
Ach, wie so eigen
Schaffet das Schmerzen. Goethe.

3. Als noch verkannt und sehr gering
Unser Herr auf der Erde gieng,
Und viele Jünger sich zu ihm fanden,
U. s. w. Goethe.

4. Die Särge seiner Ahnen
Standen der Hall' entlang;
Aus der Tiefe thät ihn mahnen
Ein wundersamer Gesang. Uhland.

5. Mir ist, als ob ich die Hände
Auf's Haupt dir legen sollt' —
Betend, daß Gott dich erhalte
So rein und schön und hold. Heine.

In manchen Volksliedern sind die Hebungen sehr mangelhaft gezählt oder irrtümlich Hebungen für Senkungen gesetzt worden (was aber beim Gesange, wiewohl oft ziemlich gewaltsam, seine Ausgleichung findet). Und mitunter haben Kunstdichter, indem sie löblicher Weise die wirklichen Vorzüge der Volkspoesie sich aneigneten, absichtlich auch diesen Übelstand nachgeahmt. Letzteres vermögen wir nicht zu billigen; doch sind einige der hierher gehörigen Produkte nichts destoweniger von vorzüglicher Wirkung; z. B.:

6. Sie haben Tod und Verderben gespien, 4 hebig.
Wir haben es nicht gelitten. 3 „
Zwei Kolonnen Fußvolk, zwei Batterien, 5 „
Wir haben sie niedergeritten. 3 „
Die Säbel geschwungen, die Zäume verhängt. 4 „
Tief die Lanzen und hoch die Fahnen, 4 „
So haben wir sie zusammengesprengt, 4 „
Kürassiere wir und Ulanen. 4 „
Freiligrath.

§ 41. Von den schon in § 3 erwähnten Silbenzählungsversen sei hier nur noch bemerkt, daß, was ein Teil von ihnen Wohlklingendes und Schönes hat, sich mindestens ebenso leicht ohne das mechanische Zählen der Silben hätte erreichen lassen. — Viel beachtenswerter sind

diejenigen Verse, bei denen weder die Silben, noch die Hebungen, noch die Füße gezählt werden. Zwar stehen sie, wie von selbst einleuchten wird, der Prosa, wenigstens der poetischen, sehr nahe, und können leicht ganz mit ihr zusammenfallen; trotzdem leisten sie unter der Hand eines Meisters Vorzügliches, sogar auch als sehr passende Form odenartiger Gedichte erhabenen Inhalts. Hauptbedingungen dazu sind, daß man bei Anwendung des Endreims die nach Sinn und Klangfülle bedeutsamsten Wörter zu den Reimen, jene auch bei Verzichtleistung auf den Reim zu Versschlüssen erwählt, überhaupt sich einer möglichst reinen, poetischen, ausdrucksvollen Sprache und Wortfolge befleißigt und durch logische, rhythmische Pausen die Zeilen recht merklich für das Ohr auseinander hält. Klopstock's „Frühlingsfeier", Goethe's „Prometheus", „der Wanderer", „Ganymed" ꝛc. und Heines „Nordseebilder" mögen als reimlose Muster gelten. Gereimte zwanglose Verse wandte mit bester Wirkung z. B. Schiller in seiner Erzählung „Der Handschuh" an, und in mehr spielender Weise Rückert und andere bei humoristischem Inhalt, auch zu Kindermärchen, Spruchgedichten ꝛc.

§ 42. Die Makamen, wie sie Rückert dem Persischen nachbildete, bestehen, wenn man von den hineingewobenen kunstvollen „Ghaselen" absieht, aus einer vielfältigst und willkürlichst gereimten, teils poetischen, teils ziemlich unpoetischen Prosa, die auch wie andere Prosa fortlaufend geschrieben und gedruckt zu werden pflegt; z. B.:

In jedem Weltteil spannt' ich mein Zeltseil, so weit als wächst die Dattel und man kennt den arabischen Sattel, von Ferghane bis Ghane, von dem Tiger bis zum Niger, u. s. w. Rückert.

Zum Schlusse dieses Abschnitts aber nennen wir noch die Knittelverse. Wir verstehen darunter solche Reimzeilen, welche vielfach und grob gegen den Wohlklang und, falls ihnen eine Art von Metrum zu Grunde liegt, auch gegen dieses verstoßen, während ihre Reime unbeholfen oder wie an den Haaren herbeigezogen erscheinen. Oft werden sie unabsichtlich, oft auch zu humoristischen Zwecken absichtlich gefertigt.

Abschnitt III.

Strophenmetrik oder Strophenbau.

A. Allgemeines.

§ 43. Die Strophe ist eine rhythmische Verbindung mehrerer Verse zu einem wohlgegliederten und scharf abgegrenzten Ganzen, welches, wenigstens in der Regel, zugleich als einer der gleichförmigen, wenigstens in wesentlichen Punkten der nämlichen Regel unterworfenen, Teile eines größeren Ganzen erscheint. Es giebt reimlose und gereimte Strophen. Die Zahl der Verse oder Zeilen einer Strophe beträgt mindestens zwei, als zweckentsprechend höchstens etwa vierzehn, bleibt aber, von seltenen Ausnahmen abgesehen, in sämtlichen Strophen eines und desselben Gedichts dieselbe. Strophen von noch mehr als vierzehn Zeilen würde vermutlich auch das gebildetste Gehör nicht als rhythmische Einheiten zu erkennen vermögen. Letzteres ist auch oft schon bei viel kleineren Strophen der Fall, wenn sie zweckwidrig gebaut sind, — besonders, wenn, was man Enjambement nennt, ein Satz oder gar Satzteil von einer Strophe sich in eine andere hinüberzieht. Durch dergleichen wird der ganze Strophenzweck verfehlt. Ist ein für nötig erachteter Satz für eine einzige Strophe der gewählten Art zu groß, so sollte wenigstens der Vordersatz mit der einen und der Nachsatz mit der nächsten Strophe schließen. Um dem Ohre die Auffassung der strophischen Einheit und Gliederung zu erleichtern und eine vorteilhaftere Wirkung zu erzielen, dienen verschiedene Mittel. — Sind die Strophen reimlos, so muß notwendig ein in jeder sich gleichmäßig wiederholender Wechsel von längern und kürzern, von anderweitig recht verschiedenartig gebauten Versen stattfinden. Auch bei Reimstrophen findet ein solcher oft und mit Vorteil statt; doch läßt sich in ihnen derselbe Zweck auch schon genügend durch sich gleichmäßig wiederholenden Wechsel mit verschiedenartigen Reimen und Reimstellungen erreichen, besonders mit männlichen und weiblichen, mit ungetrennten, gekreuzten, umarmenden und verschränkten Reimen.

§ 44. Jemehr die syntaktische (satzbauliche) Gliederung einer Strophe mit der rhythmischen Gliederung übereinstimmt, desto besser ist es; am besten also, wenn 1) die logische Pause am Ende eines Verses stärker ist, als jeder Einschnitt innerhalb des Verses, 2) an denjenigen Versenden, an welchen Strophenbau oder Reimstellung ein erkennbares, vorläufiges Ziel erreicht oder eine andere Wendung nimmt, verhältnismäßig stärker, als bei den übrigen Versenden, 3) am Schlusse der Strophe am stärksten, und 4) wenn auch innerhalb der Verse die syntaktischen Einschnitte mit rhythmisch gebotenen zusammenfallen, wenigstens nur auch an Stellen stehen, wo sie auch für den Rhythmus eine vorteilhafte Wirkung haben. Das alles läßt sich nun allerdings bei weitem nicht immer vollständig erreichen; aber als Ziel darf der Dichter es nicht aus dem Auge lassen.

B. Altdeutsche Formen.

§ 45. Die älteste deutsche Poesieform, von der wir wissen und Überreste besitzen, ist die gegenwärtig sogenannte allitterierte Langzeile. Sie zerfällt durch einen Mitteleinschnitt in zwei ungefähre Hälften oder Kurzzeilen, welche durch Allitteration (Tl. II. § 49. S. 33) verknüpft sind. Letztere Umstände berechtigen uns, diese Form schon als eine Art Strophenbildung, eine zweizeilige Strophe zu betrachten. — Die Allitteration besteht nur meist, nicht immer, aus konsonantischen, vielmehr nicht ganz selten aus vokalischen gleichen Anlauten, und findet sich in verschiedenen Stabungen, wiewohl nicht in allen früher aufgeführten. — Der eigentliche Versbau aber erschien, als man in neuerer Zeit diese Verse zu untersuchen begann, als ein unlösbares Rätsel, besonders wegen der, ohne geregelte Abwechslung, höchst verschiedenen Länge der Zeilen, und weil es an authentischen Nachrichten über die Betonungsweise der betreffenden Gedichte und die Entstehungszeiten fehlte. Dennoch glaubt man mehrfach dies Rätsel gelöst zu haben, — nur leider nicht übereinstimmend. Nach Lachmann und andern gelehrten Germanisten, — die sogar eine sehr spezielle altdeutsche Betonungs-, Silbenverschleifungs-, Hebungen-

und Verslehre zu stande brachten, — hat z. B. jede Langzeile, auch selbst wo sie nur aus acht Silben besteht, acht Hebungen, welche jedoch teils Haupt-, teils Nebenhebungen sind, und verteilen sich Haupthebungen, Nebenhebungen und Senkungen zwar in sehr verschiedener Weise, aber immer nach festen Regeln, und namentlich auch so, daß innerhalb keiner Kurzzeile mehr als eine Senkung zwischen zwei Hebungen sich findet, wogegen allerdings zum Verse nicht mitzurechnende „Vortakte“ für erlaubt erklärt werden. Eine andere Partei dagegen — wir wollen sie die Jordan'sche nennen, — behauptet: der Regel nach, die aber oft mangelhaft ausgeführt sei, habe der ganze Vers nur vier Hebungen, und die Senkungen wären so beliebig verteilt worden, daß deren zwischen zwei Hebungen bald keine, bald eine, bald zwei und bald sogar drei ständen. Diese Widersprüche sind nun zwar, genauer sachlich untersucht, bei weitem nicht so groß und grell, wie es hier scheint, denn unter den „Nebenhebungen“ jener Germanisten befinden sich viele Silben, die nach unserer Theorie (S. 48) zu den Senkungen, wenn auch als schwerere gehören, und bei den Jordan'schen „Senkungen“ manche, die eigentlich Hebungen sind. Doch bleiben die erwähnten Differenzen immerhin beträchtlich, und es giebt noch andere. — Welche Theorie dem Bewußtsein und der wirklichen Verfahrungsweise der alten Dichter am nächsten komme, mag dahingestellt bleiben. Für die neudeutsche Nachahmung ist jedoch die Lachmann'sche Auffassung mit ihren drei besonders zu behandelnden Metriksilbenklassen und ihren genauen, aber für Poesie und Wirkung großenteils nutzlosen, Regeln jedenfalls ungeeignet. Ebenso raten wir entschieden ab von dem Jordan'schen Nebeneinanderstellen von mehr als zwei Senkungen, und möchten das Zusammenstoßen von wirklichen Hebungen auf einzelne Fälle zu besonderen Zwecken beschränkt sehen.

Ledi up thanen
Her heben cuning thea hluttaron theoda
An that langsame licht; thar is lif ewig
Girarewid, godes rike godaro thiado.

Aus Heliand.

(Es führt hinauf dann
Der hehre Himmelskönig die lauteren Menschen
In das unvergängliche Licht; da ist ewiges Leben
Bereitet, Gottes Reich den guten Menschen.)

§ 46. Um die Mitte des 9. Jahrhunderts wurde die Allitteration durch den eigentlichen Reim, und zwar durch den Endreim, auffallend schnell verdrängt. Die beiden Hälften einer Langzeile erschienen nun noch deutlicher als die zwei Verse, die ein reimverbundenes Paar bilden. Das erste Gedicht dieser Form ist, so viel bekannt, „Krist“ von Otfrid, — eine althochdeutsche Evangelienharmonie, welche der allitterierten altniederdeutschen, Heliand, an poetischem Werte weit nachsteht. Es wird aber von Germanisten sehr hochgehalten, teils wegen seiner „großen Korrektheit“ im übrigens unverändert festgehaltenen Versbau, teils weil die Regeln des letzteren zuerst aus diesem Gedichte abgeleitet und erst später auf die allitterierten Poesieen übertragen worden sind. Die Ableitung wurde dadurch erleichtert, daß in alter Handschrift die Haupthebungen bezeichnet waren. Daß die Nebenhebungen unbezeichnet geblieben, scheint zwar mehr für die Jordan'sche Partei zu sprechen. Allein nach gewissen Voraussetzungen und wenn man mit Berücksichtigung der ermittelten Betonung die Verse im Krist untersucht, so ist man doch gezwungen, in Bezug auf Otfrid die germanistische Auffassung als im wesentlichern zutreffend anzuerkennen. Die Reime im Krist sind großenteils schon vortrefflich, anderenteils dagegen, wie sich auch nicht anders erwarten ließ, noch erheblich mangelhaft. Das Mangelhafte, z. B. daß die Reimsilbe oft unmittelbar auf eine reimlose Hebung folgt, der Reim auch zu oft ein identischer ist, wird dadurch, daß es den Otfrid'schen oder überhaupt altdeutschen Regeln gemäß sein mochte, um nichts schöner. Wo germanistisch behauptet wurde, die Reime im Krist seien sämtlich „stumpf“ oder „männlich“, ist damit wohl nur gemeint, daß Wörter mit so tonleichten Endungen, wie bei unsern modernen weiblichen Reimen, allerdings nicht vorkommen, überhaupt noch nicht vorhanden waren. Die vielen Otfrid'schen Reime nach Art von z. B. reino, kleino, sind aber

höchstens „schwebende“ zu nennen, und dürften mit den weiblichen Reimen der Italiener ziemlich auf gleicher Linie stehen. Auch schöne Doppelreime, z. B. redinon, bredigon, kommen vor.

Fuar thanne mit then knehton
in then Oliberg zen nahton
Was in thar uber naht
so hiar fora ward giwaht. Otfrid.

Fuhr dann mit den Jüngern
auf den Ölberg zum Nachten,
War dort über Nacht, —
wie hiervor ward bemerkt. Übersetzung.

§ 47. Nach Otfrid wurde fortgereimt. Indes waren von ihm bis ins zwölfte Jahrhundert überwiegend Zeiten des Verfalls und der Verwilderung, wie überhaupt so auch der Poesie. Aus diesen Zeiten entdeckten unsere Gelehrten auch von Otfrid'scher „Verskorrektheit“ kaum noch eine Spur. Die Strophen und Reimformen aber wurden offenbar wenigstens mannigfaltiger, und das ist immerhin etwas, was der nachfolgenden besseren Zeit, dem Beginn der großen Blüteperiode der deutschen (mittelhochdeutschen) Poesie zu gute kam. — Vierzeilige Strophen bildeten sich zuerst, indem man je zwei Reimverspaare zusammenstellte, und zur Markierung des Strophenschlusses die vierte Zeile länger machte als die übrigen, drei-, fünf- und sechszeilige aber, indem man entweder jedem Reimverspaare oder jedem zweiten eine Zeile anfügte, sei es eine reimlose oder eine mitreimende.

§ 48. Unsere besondere Beachtung verdient die Nibelungenstrophe, von dem, der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts angehörigen und auf uns gekommenen, „Nibelungenlied“ so benannt, aber schon vor diesem entstanden. Sie besteht aus vier Langzeilen, welche, wenn auch aus der germanistisch achthebigen Otfrid'schen Form hervorgegangen, von dieser sich erheblich unterscheiden. Es reimen in dieser Strophe nämlich nicht die zusammengehörigen Kurzzeilen, sondern die Enden der Langzeilen, und zwar, mit wenigen Ausnahmen, wirklich männlich. Die Mitteleinschnitte der Langzeilen dagegen sind in der

Regel weiblich, auch in den nicht häufigen Fällen, wo die Ersthälften zweier Langzeilen einen Reim bilden, der dann also weiblich ist. An wirklichen Hebungen zählen wir als Regel in jedem der ersten drei Strophenverse sechs, in der vierten sieben. Germanisten nennen durchschnittlich für jede Zeile eine Hebung mehr, indem sie die Schlußsilbe der Ersthälften noch als Hebung („Nebenhebung") mitzählen, obgleich sie selbst lehren, daß solche Silben (— Zweitsilben von Trochäusformen —) zur Zeit der Entstehung unseres Epos im wirklichen Leben bereits „tonlos" gewesen seien. Ähnlich verhält es sich mit daktylartigen Wortformen, indem sie von dieser unmittelbar vor einer Senkung die dritte, in den andern Fällen die zweite Silbe noch als Nebenhebung bezeichnen. Bei Gedichten, die ein paar Jahrhundert neuer sind, lassen auch sie die Mehrhebung fallen.

Im Epos „Gudrun" ist die Strophe meist dahin modifiziert, daß 1) jedes zweite Verspaar weiblich reimt, 2) die Strophenschlußzeile acht (germanistisch 9) Hebungen hat, nämlich drei vor und fünf nach der Cäsur, und 3) der Wechsel mit Hebung und Senkung merklich besser geregelt erscheint. In „Walter und Hildegard" hat die vierte Zeile meist sogar nach unsrer Zählung neun Hebungen, — fünf vor und vier nach dem Einschnitt. Noch etwas später jedoch fing man an, die Schlußzeilen auf sechs Hebungen zu beschränken. — Auch wohl in den meisten der neudeutschen Nachbildungen der Nibelungenstrophe haben sämtliche Zeilen nur sechs Hebungen. Jeder vierten Zeile eine Hebung mehr zu geben, hat aber wenigstens den Vorzug, daß dann das Ohr um so sicherer die Strophe als vier- und nicht als bloß zweizeilig auffaßt. Auch noch mehrfach anderweitig unterscheiden sich unsere Nachbildungen von einander. In einigen kommen noch ungetrennte Hebungen mit vor, in den meisten nicht; in vielen fangen noch die Langzeilen, auch wohl die Zweithälften ganz beliebig bald mit einer Hebung, bald mit einer Senkung, in mehreren andern immer mit einer Senkung an; in manchen auch der letztern sind die Senkungssilben schon ungleich verteilt, jedoch meist mit Recht so, daß inner-

halb der Kurzzeile ihrer nie mehr als zwei zusammenstehen; in andern sind die zweisilbigen Senkungen ganz ausgeschlossen, nur daß der Mitteleinschnitt jedesmal zwischen zwei Senkungssilben fällt; in vielen sind alle Endreime männlich, in anderen lösen männliche und weibliche Reimpaare sich regelmäßig ab; Mittelreime kommen in den meisten gar nicht, in vielen hin und wieder, in noch andern durchgängig vor, und sind immer weiblich. Welche dieser Verfahrungsweisen im Einzelfall die beste sei, muß nach Stoff, Zweck und Gefühl entschieden werden.

1. Es wuohs in Búrgónden | ein schoene magedin,
Daz in allen landen | niht schöners mohte sin,
Krímhilt geheizen, | und was eine schöne wip,
Dár úmbe muosen | degene vil verliesen den lip.
Nibelungenlied.

2. Do kom an einem Abende, | daz in so gelanc,
Daz von Tenemarke | der küne degen sanc
Mit so herlicher stimme, | daz es wol gevallen
Muose al den liuten: | davon gesweik der vogeline schallen.
Aus „Gudrun“.

3. Es wuchs in Burgonden | ein schönes Mägdelein,
Daß in allen Landen | nichts Schöneres mochte sein.
Krimhild war sie geheißen | und war ein schönes Weib,
Um dás víel Dégen | mußten verlieren ihren Leib!
Simrock: Nibelungenlied.

4. Abdallah liegt behaglich | am Quell der Wüste und ruht;
Es weiden um ihn die Kamele, | die achtzig, sein ganzes Gut.
Er hat mit Kaufmannswaren | Balsora glücklich erreicht;
Bagdad zurückzugewinnen, | wird ledig die Reise leicht.
Chamisso.

5. Willkommen, Tyrolerherzen, | die ihr so bieder schlagt,
Willkommen, Tyrolergletscher, | die ihr den Himmel tragt!
Ihr Wohnungen der Treue, | ihr Thäler voller Duft,
Willkommen, Quellen und Triften, | Freiheit und Bergesluft.
Anastasius Grün.

6. Als nun die Schlacht geschlagen | und Sieg geblasen war,
Da reicht der alte Greiner | dem Wolf die Rechte dar:
„Hab' Dank, du tapfrer Degen! | und reit' mit mir nach Haus,
Das wir uns gütlich pflegen | nach diesem harten Strauß“.
Uhland.

§ 49. Die **Lyriker** der mittelalterlichen (mittelhochdeutschen) Blüteperiode, die Minnesänger, großenteils von Adel und höfisch gebildet, bedienten sich schon sämt-

licher oben aufgeführten Stellungsarten des Endreims und entwickelten überhaupt den Reimstrophenbau mit großer Kunst und in zahlreichen Formen oder „Tönen“. Hatte einer einen neuen Ton erfunden, der sich Beifall erwarb, so wurde es für längere Zeit als Diebstahl betrachtet, wenn andere ihm denselben nachmachten. Ihre Produkte überhaupt unterschieden sie in „Lieder“, „Leiche“ und „Sprüche“; „liet“, ursprünglich so viel wie Strophe, war ein Gedicht, welches aus wirklichen im wesentlichen gleichgeformten Strophen bestand; Leich ein solches von verschieden geformten Abschnitten; Spruch ein kleines, einstrophiges. Einzelne in einem Gedicht vorkommende reimlose Zeilen nannte man „Waisen“. Von den ausgebildetern Minnesängerstrophen aber bestand in der Regel jede aus drei Gliedern: die ersteren zwei, die beiden Stollen oder zusammen der Aufgesang genannt, waren mit einander übereinstimmend gebaut, — meist wohl zweimal zwei Zeilen, welche zwei gekreuzte Reime bildeten; das dritte Glied, der Abgesang hatte irgend eine andere, von den Stollen unterschiedene, Gestalt und Reimstellung; häufig waren es vier Zeilen mit umarmenden Reimen, auch wohl mit ungetrennten. Auch im Bau der einzelnen Verse machten die Minnesänger Fortschritte, aber doch nur geringere, weil sie von Versfüßen nichts wußten und den Unterschied zwischen steigenden und fallenden Rhythmen zwar mitunter, aber nicht in der Regel erkannt zu haben scheinen.

Ich han lande vil gesehen
Unde nam der besten gerne war:
Uebel mueze mir geschehen,
Künde ich min herze bringen dar,
Daz ein wol gevallen
Wolde vremder lande site.
Nu, waz hülfe mich, ob ich unrehte strite?
Tiutschiu zuht gat vor in allen!
Walther von der Vogelweide.

(Zeile 1. 2 erster Stollen, 3. 4 zweiter Stollen, 1—4 Aufgesang, 5—8 Abgesang.)

Dasselbe Strophengesetz, das die Minnesänger also in vielerlei „Tönen“ verwirklichten, läßt sich auch in gar

manchen unsrer neudeutschen Gedichte nachweisen, aber ohne daß man dabei an Nachahmung zu denken brauchte.

C. Altklassische Formen.

§ 50. Auch die Strophenmetrik der alten Griechen und Römer darf in einer Lehre von der deutschen Dichtkunst nicht ganz fehlen, weil sie in letzterer vielfach zum Vorbilde gedient hat. Von den Versen, die zum antiken Strophenbau, auch zu deutschen Nachahmungen desselben, verwendet wurden, sind folgende die wesentlichsten:

1. Der Hexameter:

— ⏕ — ⏕ — ⏕ — ⏕ — ◡ ◡ — ⏓

2. Der Pentameter:

— ⏕ — ⏕ — ‖ — ◡ ◡ — ◡ ◡ —

3. Kürzere daktylische Verse sind:

a) —́ ⏕ —́ ⏕ —́ ◡ ◡ —́ ⏓

(Alkmanischer Vers.)

b) —́ ◡ ◡ —́ ◡ ◡ ⏒

(Kleiner archilochischer Vers.)

c) —́ ◡ ◡ —́ ◡

(Adonischer Vers.)

4. Die asklepiadäischen Verse.

Das Charakteristische derselben ist die Anwendung des Choriambus — ◡ ◡ —, einer Verbindung von Trochäus und Jambus. Dem Choriambus oder den Choriamben geht ein Trochäus (Spondeus) als Grundlage (Basis) voraus.

Der kürzeste dieser Verse

— ⏒ —́ ◡ ◡ —́ ◡

heißt der pherekratische; um eine Länge am Schlusse vermehrt wird dieser Vers zum glykonischen

— ⏓ —́ ◡ ◡ —́ ◡ —

Der kleinere asklepiadäische Vers hat folgende Gestalt:

— ⏒ —́ ◡ ◡ —́ —́ ◡ ◡ —́ ◡ ⏒

O Bandusias Quell, lichter als Bergkrystall,
Süßen Weines und nie welkender Blumen wert.

Horaz (Geibel).

Der größere asklepiadäische Vers nimmt noch einen dritten Choriambus auf:

— ⏓ | –́ ⏑ ⏑ –́ –́ ⏑ ⏑ –́ –́ ⏑ ⏑ –́ | ⏑ —

Nicht vorwitzig geforscht, gegen Verbot, was, o Leukonoe,
Mir zum Lose, was dir Götter bestimmt; noch babylonische
Wunderzahlen versucht! Besser fürwahr dulden wir, was auch kommt.
Horaz (Voß).

Durch Aneinanderschiebung des glykonischen und pherekratischen Verses entsteht der priapische:

— ⏒ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏒ — ⏓ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑

5. Die sapphischen Verse:

a) –́ ⏑ — ⏓ –́ ‖ ⏑ ⏑ –́ ⏑ — ⏓
(Kleiner sapphischer Vers).

Der trochäische Rhythmus waltet vor; nur einmal wird derselbe durch einen Daktylus unterbrochen, hinter dessen Länge die Cäsur fällt. — Man kann auch diesen Vers als eine trochäische Dipodie, einen Choriambus und eine unvollständige jambische Dipodie ansehen.

b) –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ (Adonischer Vers).

Der Daktylus wird mit einem Trochäus verbunden. Der Vers kann auch als unvollständiger rein-daktylischer Vers angesehen werden. S. o. 3 c.

c) — ⏑ — ⏓ –́ ⏑ ⏑ –́ | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ — ⏒

Einer trochäischen Dipodie folgen zwei Choriamben und die unvollständige jambische Dipodie. Der Vers heißt der große sapphische Vers. Nach dem ersten Choriambus findet sich eine Diäresis.

6. Die alkäischen Verse:

a) ⏓ | –́ ⏑ — ⏓ | –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏒

Man sieht diesen Vers an als zusammengesetzt aus einer Vorschlagssilbe, zwei Trochäen, einem Daktylus und einer unvollständigen trochäischen Dipodie. Der (elfsilbige alkäische Vers [Anfangsvers oder Hendekasyllabus]).

b) –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ — ⏑ (zehnsilbiger alkäischer Vers, Dekasyllabus) = zwei Daktylen mit zwei Trochäen.

7. Mit dem zuletzt genannten sind eine Reihe von Versen nahe verwandt, obgleich sie andere Namen führen. Alle Verse nämlich, in welchen vom dakty-

lischen zum trochäischen Rhythmus übergegangen wird, heißen logaödische. Hierher gehören nun als einfachste Versarten:

a) Der Aristophanische Vers:

–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –

ein Daktylus mit nachfolgender trochäischer Dipodie.

b) Der große archilochische Vers:

–́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ | ⏑⏑ –́ ⏑ ⏑ ‖ – ⏑ – ⏑ – ⏑

Vier Daktylen sind von drei Trochäen gefolgt; nach der Länge des dritten Daktylus ist die ständige Cäsur, vor den Trochäen ist eine Diärese.

c) Der phaläkische Vers:

– ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑

Nach einer trochäischen Basis folgte ein Daktylus und drei Trochäen.

Schwalben hatten an meinem Haus gesiedelt,
Jeden Morgen mich weckend mit Gezwitscher.
Rückert.

Auch die schon genannten asklepiadischen und sapphischen Verse, sowie die alkäischen gehören hierher.

8. Dem jambischen Rhythmus gehören an:

a) Der schon besprochene jambische Trimeter (Senarius).

b) Der fünffüßige Jambus. (S. oben!)

c) Der Choliambus, in welchem der sechste Jambus durch einen Trochäus ersetzt ist (Hinkjambus, Skazon):

Der Choliambus ist ein Vers für Kunstrichter,
Die immerfort voll Naseweisheit mitsprechen
Und eins nur wissen sollten, daß sie nichts wissen ꝛc.
A. W. v. Schlegel.

d) Der neunsilbige alkäische Vers:

⏑ –́ ⏑ – | ⏑ – ⏑ – ⏑

Anm. Es bleibt zu beachten, daß die Schemata von den Alten nach den Quantitätsregeln ausgeführt wurden, während die neueren Nachbildner im Deutschen die Silben nur nach der gebräuchlichen Betonung unterscheiden.

§ 51. Die Alten und ihre deutschen Nachahmer, letztere zum großen Teil auch mit eigener Erfindung, bildeten aus den oben angeführten oder auch aus anderen, selteneren Versformen durch Aneinanderreihen von je zwei oder je vier entweder Distichen oder Strophen*). Wir wollen von den beiden Arten nur die gebräuchlichsten herausheben:

I. Distichen.

1. Das elegische Distichon. Vgl. oben!
2. Das pythiambische Distichon besteht aus dem pythischen Verse (Hexameter) und dem jambischen Senarius.

Der du dem blutenden Cäsar beim Dolche des Freundes das Antlitz,
Das noch den Mörder liebreich straft, in Purpur hüllst.
Ramler.

3. Das erste archilochische Distichon besteht aus dem Hexameter und dem kleinen archilochischen Verse:

Ebert, mich scheucht ein trüber Gedanke vom blinkenden Weine
Tief in die Melancholei! Klopstock.

4. Das asklepiadische Distichon schließt den kleineren asklepiadischen Vers an den Glykoneus:

— ◡ —́ ◡ ◡ —́ ◡ ⏒
— ◡ —́ ◡ ◡ —́ —́ ◡ ◡ —́ ◡ ⏓

So geleite dich Cypria,
So tyndarische Macht leuchtender Zwillinge.
Voß (Horaz).

5. Das umgestellte asklepiadische Distichon:**)

1. Wen des Genius Blick, als er geboren ward,
Mit einweihendem Lächeln sah. — — Klopstock.
2. Anderen Sterblichen schön, kaum noch gesehn von mir,
Ging der silberne Mond vorbei. Klopstock.

6. Das alkmanische Distichon, Verbindung des Hexameters mit dem alkmanischen Verse.

Die bei dem Wiedersehn einander Liebenden weinten,
Als sie kein Tod mehr trennt' und kein Schicksal.
Klopstock.

---

*) Ausnahmsweise sind auch von Klopstock dreizeilige Strophen gebaut worden; z. B. Wir und Sie.

Was that dir, Thor, dein Vaterland?
Dein spott' ich,' glüht dein Herz dir nicht
Bei seines Namens Schall!

**) Die Alten stellten den Glykoneus voran.

II. Vierzeilige Strophen.

1. Die einfache asklepiadische Strophe, bestehend aus drei kleinen asklepiadischen Versen und dem Glykoneus.

Welchen König der Gott über die Könige
Mit einweihendem Blick, als er geboren ward,
Sah vom hohen Olymp, dieser wird Menschenfreund
  Sein, und Vater des Vaterlands. Klopstock.

2. Die vollkommene asklepiadische Strophe wiederholt den kleinen asklepiadischen Vers nur zweimal und schließt dann den Pherekrateus als 3., den Glykoneus als vierten Vers an.

Klimme mutig den Pfad, Bester, den Dornenpfad
Durch die Wolken hinauf, bis du den Strahlenkranz,
  Der nur weiseren Dichtern
Funkelt, dir um die Schläfe schlingst. L. Hölty.

3. Die sapphische Strophe wiederholt dreimal den (kleineren) sapphischen Vers und schließt mit dem Adonius ab.

Stets am Stoff klebt unsere Seele, Handlung
Ist der Welt allmächtiger Puls, und deshalb
Flötet oftmals tauberem Ohr der hohe
  Lyrische Dichter. Platen.

Hochbeglückt wie selige Götter deucht mir,
Wem, dir tief in die Augen zu schaun, und lauschend
An dem Wohllaut deines Gesprächs zu hangen,
  Täglich vergönnt ist. Geibel.

4. Die alkäische Strophe: V. 1. 2 bestehend aus dem alkäischen Hendekasyllabus (§ 50, 5a), V. 3 bestehend aus dem alkäischen Enneasyllabus (9silbige alkäische Vers. Vgl. § 50, 7d), V. 4 bestehend aus dem alkäischen Dekasyllabus (§ 50, 5b.)

Der Seraph stammelt und die Unendlichkeit
Bebt durch den Umkreis ihrer Gefilde nach
  Dein hohes Lob; o Sohn! wer bin ich,
  Daß ich mich auch in die Jubel dränge?
Klopstock.

§ 52. Allerdings fehlt es in unseren neueren Oden nicht an Mängeln, welche zum Teil von den Dichtern oder Kritikern in Schutz genommen, ja wohl gar für Vorzüge ausgegeben worden sind.

Aber Mängel sind unter allen Umständen, auch in der Ode, 1) die Tonverschiebung, wodurch der Ton namentlich bei zweisilbigen zusammengesetzten Wörtern, wie Hausfrau, Seefahrt u. s. w., von der betonten auf die schwächer betonte Silbe gelegt wird, und 2) das Enjambement, d. h. das Fehlen der logischen Pause am Schlusse der Strophe. Das Hinübergleiten des Gedankens auf die folgende Strophe ist zwar auch bei den Alten nichts ganz Seltenes, aber das Naturgemäße bleibt doch, daß mit dem Ende der Strophe der Gedanke völlig ausgesprochen ist.

§ 53. Schon seit dem Anfang des vorigen Jahrhunderts hat man Oden in Deutschland auch mit dem Reime zu schmücken versucht. Bei reinen Übersetzungen altklassischer Dichtungen ist natürlich der Reim nicht anwendbar. Wir finden aber z. B. Kirchenlieder in Odenform:

Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren,
Meine geliebete Seele, das ist mein Begehren,
Kommet zu Hauf,
Psalter und Harfe wacht auf,
Lasset die Musikam hören. — Neander.

Der daktylische Rhythmus ist unverkennbar; die Form selbst ist neu erfunden. Neuerdings hat besonders Gottschall den Reim mit den antiken Odenformen verbunden, aber allerdings nicht besonders viel Lob, mehr Tadel gefunden.

Beispiele gereimter Odenstrophen:

a) Sapphische Strophe:

Hier im stillen Thal an der Bergeshalde,
Friedlich rings umkränzt vom verschwieg'nen Walde,
Wo der Schilf im Teich, wenn der Abend düstert,
Träumerisch flüstert. — Gottschall.

b) Asklepiadische Strophe:

Träumend um das Gebirg zittert des Abends Schein.
Eine Rose geneigt über den Grabesstein
Streut ein duftiges Blättchen
Opfernd aus, um die Gruft zu weihn. — Gottschall.

c) Alkäische Strophe:

Die Lotosblume grüßt das erneute Jahr.
Im blauen Kelche schlummert ein Götterpaar.
Des Landes heil'ge Hieroglyphen
Regen sich hier in den duft'gen Tiefen. — Gottschall.

d) Gottschalls fünfzeilige gereimte alkäische Strophe:

Die Weltgeschichte gießt ihr verklärend Licht
Nur auf des Feldherrn strahlendes Angesicht.
Im Schatten fechten Millionen,
Um deren Stirne Lorbeerkronen
Nur selten eine gütige Muse flicht.

Zl. 1. 2. 5 = alkäische Elfsilber (Hendekasyllaben); Zl. 3. 4 alkäische Neunsilber (Enneasyllaben).

D. Moderne Formen.

a) Dem Auslande entlehnte namhafte.

§ 54. Unter diesen nimmt die Stanze oder Oktave (ottava rime), italienischer Herkunft, den ersten Rang ein. Sie besteht aus acht gleich langen, gewöhnlich fünffüßigen jambischen Versen, ursprünglich mit nur weiblichen, bei uns aber, um eine zu große Weichheit zu verhüten, meistens mit abwechselnd weiblichen und männlichen Reimen. Man unterscheidet zwei Arten. Die erste Art, Siciliane genannt, hat nur zwei Reime, aber vierfache, nach der Form abababab.

Beispiel:

Hier mit dem nüchternen Minervenlaube,
Das fette Beeren bringt im blassen Grau,
Verschlang, des Abstichs wegen, wie ich glaube,
Sich Bacchus üpp'ges Weingerank; und schlau,
Inmitten droben zwischen Öl und Traube
Sich eingenistet hat Cikade schlau.
Sie schwelget wohl im Fett und süßem Raube?
O nein, sie speiset nicht und trinkt nur Tau.

Rückert.

Die andere Art, die Oktave im engern Sinne, verdient den Vorzug vor ersterer, und es wurde ihr dieser auch vollauf zu teil. Sie wurde oft und gern von unsern Dichtern angewendet, gepriesen sogar als die Königin der Strophen. Sie hat drei Reime, nach dem Schema: abababcc. Mit männlichem und weiblichem Reim wechselte man in ihr in sehr verschiedener Weise; wir empfehlen vorzugsweise für die Zeilen 1. 3. 5. 7 und 8 den weiblichen, für die Zeilen 2. 4. 6 den

männlichen Reim. Auf den Wohlklang der Reime und demnächst auch der nichtreimenden Wörter, auf reichlichen Wechsel mit schönen Vokalen ꝛc. möglichst bedacht zu sein, ist bei der Oktave, wie bei andern kunstvollen Reimstrophen, besonders nötig und lohnend. — Wenigstens nach der 2., 4. und 6. Zeile ist ein Stropheneinschnitt, eine logische Pause empfehlenswert, nach der 6. die stärkere; und der Schluß jeder Strophe muß stets auch der Schluß eines Satzes sein.

Sie steht verschämt am weichen Ufermoose,
Sie hebt die Hand, sie wiegt das Haupt, sie sinnt;
Dann lächelt sie und bricht die schönste Rose,
Der Liebe Bild, des Lenzes jüngstes Kind, —
Und wirft sie sanft ins liebliche Gekose
Der hellen Flut, die zu ihr niederrinnt.
Verstohlen scheint ihr Blick dem Quell zu sagen:
Geh', meinem Freund dies Pfand hinabzutragen!

Ernst Schulze.

§ 55. Manche unserer Dichter haben sich Abweichungen, oft gar zu bedeutende, erlaubt, teils aus Bequemlichkeit, teils um der Form eines längern Gedichts mehr Mannigfaltigkeit zu geben. Zu letzterem Zweck mag es gut sein, in Bezug auf Männlichkeit und Weiblichkeit der drei Reime Wechsel eintreten zu lassen, unter geeigneten Umständen auch einzelne anapästische oder geschmeidige spondeische Füße einzumengen. Gedichte elegischen Gehalts aus trochäischen Stanzen und andere Verse aus 4- oder 6füßigen Jamben zu bilden, können wir ebenfalls billigen; wenn man aber, wie Wieland im Oberon, von den Eigentümlichkeiten der italienischen Oktave nichts weiter festhält, als die Achtzahl der Zeilen, und die entstehenden Strophen in allen anderen Beziehungen auf einander ungleich bildet, so kann das zwar immer noch seinen Wert haben, liegt aber nicht mehr in der Sphäre dieser Strophenart.

Noch einmal sattelt mir den Hippogryphen, ihr Musen,
Zum Ritt ins alte romantische Land!
Wie lieblich um meinen entfesselten Busen
Der holde Wahnsinn spielt! Wer schlang das magische Band
Um meine Stirn? Wer treibt von meinen Augen den Nebel,
Der auf der Vorwelt Wundern liegt?
Ich seh', im bunten Gewühl, bald siegend, bald besiegt,
Des Ritters gutes Schwert, der Heiden blinkende Säbel.

Wieland.

§ 56. **Die Spensersche Stanze**, nach dem englischen Dichter **Spenser** benannt, der sie zu seiner „Feenkönigin“ benutzte, besteht aus neun Versen, nämlich acht fünffüßigen Jamben und einem Alexandriner, und hat drei Reime, nach dem Schema ababbcbcc.

Dich lieb' ich Ozean! Die höchste Lust
War mir's als Knabe schon, an dir zu hangen.
Gleich deinen Blasen trug mich deine Brust!
Mich trieb zu deiner Brandung das Verlangen,
Daß deiner Fluten Wonnen mich durchdrangen,
Wenn deine Kühle schreckend mich benetzt.
Ich ward von dir, ein süßes Kind, umfangen;
Ich hatt' auf dich mein ganz Vertraun gesetzt,
Um deine Mähne schlang ich meine Hand wie jetzt.
A. Böttger nach Byron.

§ 57. **Die Terzine**, eine schon von den Troubadours, sodann von **Dante** in der **Göttlichen Komödie** gebrauchte Form. Die einzelne Strophe hat, dem Namen entsprechend, nur drei Zeilen, und zwar fünffüßig jambische, in einzelnen Beispielen auch wohl trochäische Verse. Doch sind sämtliche Strophen eines Gedichts (oder in größern Gedichten die eines „Gesangs“) mittelst des Reims untrennbar verknüpft. In der ersten Strophe nämlich reimen mit einander die Verse 1. und 3., Vers 2. aber mit Vers 1. und 3. der zweiten Strophe und so fort, der 2. Vers jeder Strophe mit Vers 1. und 3. der nächstfolgenden, — bis zum Abschluß eine Einzelzeile hinzugefügt wird, welche der 2. Zeile der letzten Strophe den Reim giebt; also Schema: aba, bcb, cdc . . . . . . xyx, yzy, z. Somit greift jede Strophe (nach der ersten) durch ihr Reimpaar in die vorhergehende Strophe und zugleich auch, da nach jeder eine syntaktische, logische Hauptpause sein muß, in den vorhergehenden Satz anklingend zurück; und gerade dies macht die Terzinenform besonders geeignet für epische Schilderungen, zumal großartig eingreifende. Sie paßt aber auch für sinnigen, zarteren Inhalt.

Ein Knabe stand in Lust am hellen Rhein,
Das Füßchen naß vom zarten Kuß der Wogen
Und suchte Muscheln, glänzendes Gestein.

„O gelbe Muscheln, rundlich zart gebogen,
Und Kiesel, bläulich wie des Himmels Rund,
Mit rötlichem Geäder schön durchzogen!“

Zum Vater bringt er froh den seltenen Fund:
„O sieh den Schatz, des Stromes liebe Gabe;
Und vieles liegt noch still im blauen Grund.“

Der ernste Vater zürnt: „Du armer Knabe!
Das ist verächtlich Zeug, nicht Blickes wert!“
Und wirft zum Strom des Kindes reiche Habe.

Und durch die junge Seele ging ein Schwert:
„Ich hol' euch wieder, wenn ich Mann geworden;
Dann spielen wir zusammen unverwehrt!“

Die Zeit ist um; der Knab' ist Mann geworden.
Er steht am Strom: wird er nach Kieseln spähen? —
Ein Schiff enteilt; er blickt voll Gram nach Norden,
Und sieht ein weißes Tuch zum Abschied wehen.

L. Braunfels.

§ 58. Das Sonett (Klinggedicht) besteht aus vierzehn, gewöhnlich fünffüßig jambischen Versen, von denen die acht erstern zwei vierzeilige, die sechs letztern zwei dreizeilige Unter-Strophen ausmachen. Die vierzeiligen heißen Quartette und bilden, obgleich alle Verse gereimt sind, zusammen nur zwei Reime. Es reimen nämlich Vers 1. 4. 5. 8. und dann Vers 2. 3. 6. 7. — In den zwei dreizeiligen Strophen, Terzette genannt, treten entweder zwei oder drei Reime auf, wofür mancherlei Stellungen üblich sind; diejenigen, bei denen ein Reimpaar durch mehr als zwei Zeilen auseinander getrennt zu stehen kommt, sind weniger zu empfehlen, als jede der folgenden Reimformen: aba, bab; aba, abb; aba, baa; aab, abb; abc, abc; abb, acc. aba, bcc. — Das Sonett ist für vielerlei Stoffe eine recht liebliche Form, erfordert aber, wie andere künstliche Bildungen, einen Dichter, der die Schwierigkeiten der Form so zu bewältigen vermag, daß an dem Erzeugnis nirgends etwas Gedrechseltes, Gesuchtes, Unklares, Überflüssiges oder Fehlerhaftes wahrzunehmen ist. — Abgesehen vom „Sonettenkranz“, den wir als zu künstlich übergehen, soll jedes Sonett nur einen Hauptgedanken enthalten und diesen auch zum vollständigen Ausdruck und Abschluß

bringen. Daher darf man nur Stoffe wählen, welche dies zulassen. Die Reime, in der Urform alle weiblich, sind bei uns auch hier oft abwechselnd weiblich und männlich.

1. Zwei Reime heiß' ich viermal kehren wieder,
Und stelle sie, geteilt, in gleiche Reihen,
Daß hier und dort zwei, eingefaßt von zweien,
Im Doppelchore schweben auf und nieder.

Dann schlingt des Gleichlauts Kette durch zwei Glieder
Sich freier wechselnd, jegliches von dreien.
In solcher Ordnung, solcher Zahl gedeihen
Die zartesten und stolzesten der Lieder.

Den werd' ich nie mit meinen Zeilen kränzen,
Dem eitle Spielerei mein Wesen dünket,
Und Eigensinn die künstlichen Gesetze.

Doch, wem in mir geheimer Zauber winket,
Dem leih' ich Hoheit, Füll' in engen Grenzen,
Und reines Ebenmaß der Gegensätze.

A. Wilh. v. Schlegel.

2. Sonette dichtete mit edlem Feuer
Ein Mann, der willig trug der Liebe Kette!
Er sang sie der vergötterten Laurette,
Im Leben ihm und nach dem Leben teuer.

Und also sang auch manches Abenteuer
In schmelzend musikalischem Sonette
Ein Held, der einst durch wildes Wogenbette
Mit seiner Liebe schwamm, als seinem Steuer.

Der Deutsche hat sich beigesellt, ein Dritter,
Dem Florentiner und dem Portugiesen,
Und sang geharnischte für kühne Ritter.

Auf diese folg' ich, die sich groß erwiesen,
Nur wie ein Ährenleser folgt dem Schnitter,
Denn nicht als Vierter wag' ich mich zu diesen.

A. Graf v. Platen.

(Gemeint sind Petrarka, der Dichter an Laura, Camoens und Rückert.)

3. Das Sonett spricht zu Goethe:

Dich selbst, Gewalt'ger, den ich noch vor Jahren
Mein tiefstes Wesen witzig sah verneinen,
Dich selbst nun zähl' ich heute zu den Meinen,
Zu denen, welche meine Gunst erfahren.

Denn wer durchdrungen ist von innig Wahren,
Dem muß die Form sich unbewußt vereinen;
Und was dem Stümper muß gefährlich scheinen,
Das muß den Meister göttlich offenbaren.

Wem Kraft und Fülle tief im Busen keimen,
Das Wort beherrscht er mit gerechtem Stolze,
Bewegt sich leicht, wenn auch in schweren Reimen.

Er schneidet sich des Liedes flücht'ge Bolze
Gewandt und sicher, ohne je zu leimen,
Und was er fertigt, ist aus ganzem Holze. Platen.

§ 59. Die Kanzone, aus dem Provenzalischen stammend, aber besonders in Italien gepflegt, besteht in der Regel aus entweder 11, 13 oder 16 Zeilen, welche in drei durch logische Pausen getrennte Abteilungen zerfallen. Die beiden ersten bilden die Stollen, hier „Füße" genannt, haben drei Zeilen und zeigen die Reimordnung abcbac, mitunter auch eine etwas abweichende, aber in jeder Strophe eines Gedichts dieselbe. Die dritte Abteilung, die Coda oder der Schweif, reiht sich mit ungetrenntem Reim an die zweite an und soll nach der ursprünglichen, etwas willkürlichen, Vorschrift entweder 7 oder 10 Zeilen enthalten. Sind es sieben, so haben sie in der Regel die Reimfolge caddaee oder cdeedff. Zehn Zeilen für die Coda giebt sechszehn für die Strophe, und das ist für das deutsche Ohr zu viel, zumal, wenn dabei ein Reimpaar wie gewöhnlich durch mehr als zwei Langzeilen getrennt wird, wie gewöhnlich in den Füßen mit dem Reim a der Fall ist. Die Dichter würden wohlthun, in dieser Beziehung von der alten Vorschrift abzuweichen. — Besteht ein Gedicht aus einer Anzahl Kanzonenstrophen, so schreibt die Regel vor, daß am Schluß noch eine kürzere, mit der Coda der übrigen Strophen gleichgebaute, Strophe folge, in welcher der Dichter die Kanzone selbst anredet und von ihr Abschied nimmt. Das mag in einzelnen Fällen nicht übel sein; aber als Regel halten wir es für einen Zopf, der sich abschneiden läßt. Die Zeilen 1 und 4 der Coda haben gewöhnlich nur je 7 Silben, während die übrigen Verse der Strophe fünffüßige Jamben sind. Die Reime pflegen auch im Deutschen durchweg weibliche zu sein.

Beispiel:

Es ruft uns mit lebendigem Geräusche
Des Tages Licht zu irdischen Geschäften,
Ihr leiblich Teil verleihend den Naturen.
Die Sonne will auf sich den Blick nur heften,
Und duldet, daß sie allgebietend täusche,
Kein Jenseits an den himmlischen Azuren.
Doch wenn die stillen Fluren
Scheinbar die Nacht mit ihrer Hüll' umdunkelt,
Dann öffnet sich der Raum' und Zeiten Ferne,
Da winken so die Sterne,
Daß unsern Geist ein inn'res Licht umfunkelt.
Bei Nacht ward die Unsterblichkeit ersonnen,
Denn sehend blind sind wir im Licht der Sonnen.
A. W. v. Schlegel.

§ 60. Das Ghasel, eine orientalische, persische Kunstform, in welcher Rückert, Platen, Bodenstedt u. a. viel Bewundernswertes, wiewohl nicht durchweg ohne zu sichtbar gezwungene Kunst geleistet haben. Ein bestimmtes Versmaß ist nicht vorgeschrieben; doch sollen alle Verse desselben Gedichts gleichen Maßes, wenigstens gleich lang sein. Es zerfällt in etwa 4 bis 17 (— nach einer ursprünglichen Regel 7 oder 17 —) zweizeilige Strophen, von denen die erste einen ungetrennten Reim bildet. In jeder der folgenden Strophen bleibt die erste Zeile ungereimt, die zweite aber führt den Reim der ersten Strophe fort. Derselbe Reim wiederholt sich also hier in der Regel öfter als in einer andern vorgeschriebenen Form; — und noch dazu ist er gewöhnlich ein reicher Reim, so daß dem eigentlichen Reim ein identischer nachfolgt, mitunter auch vorhergeht. Dabei einen bestimmten und guten Gedanken zu einem naturschönen Ausdrucke zu bringen, ist selbstredend eine sehr schwierige Aufgabe. In letzter Zeit hat man mitunter die Zeilen, wenn sie von größerer Länge sind, geteilt, so daß jede Strophe vier Zeilen erhielt, von denen auch wohl hin und wieder, wenn nicht durchweg, die Zeilen 1 und 3 ebenfalls gereimt wurden, aber weder reich, noch durchlaufend, sondern einfach.

1. Hab' ich doch Verlust in allem, was ich je begann, ertragen;
Aber glaubet mir, das Leben läßt sich dann und wann ertragen!

Zwar des Leidens ganze Bürde riß mich oft schon halb zu Boden,
Doch ich hab' es immer wieder, wenn ich mich besann, ertragen.

Mir geziemt der volle Becher, mir der volle Klang der Lauten,
Denn den vollen Schmerz des Lebens hab' ich als ein Mann ertragen.

Doch nun fühl' ich, wie beflügelt, bis zum Himmel mich gehoben,
Denn es lehrte mich das Leben, daß man alles kann ertragen.

Und es öffnet gegen alle sich das Herz in reiner Liebe,
Und ich will so gern mit allen dieses Lebens Bann ertragen.
U. s. w. Platen.

2. Warum ist Schiras wohl, die Stadt,
Berühmt mit Ros' und Wein geworden?
Wodurch berühmt der Roknabad,
Berühmt Mosella's Hain geworden?

Nicht ihre Schönheit war der Grund,
Viel Schöneres auf Erden giebt es —
Sie sind berühmt durch dein Gedicht,
Durch dich, Hafis, allein geworden!

Das Bonzentum hast du gestürzt,
Und Schiras Ruhm hast du gegründet —
Es ist durch dich das Kleine groß,
Durch dich das Große klein geworden!

Verherrlicht hast du Stadt und Hain,
Verschönt den Strom und seine Ufer —
Durch dich ist jeder Stein der Stadt
Zu einem Edelstein geworden! — —

Auch Tiflis ist an Schönheit reich,
Hat Rosen, Wein und schmucke Mädchen —
Und durch dich selbst, Mirza=Schaffy,
Ist auch ein Sänger sein geworden!

Drum soll, was Schiras durch Hafis,
Tiflis durch deine Lieder werden!
Denn aller Zubehör ist dir
Im herrlichsten Verein geworden! . . . . .

Doch soll durch alle Lande nun,
Mirza=Schaffy, dein Lied ertönen —
Für alles schöne Sein und Thun
Ist es ein Wiederschein geworden. . . . . .

Du sandtest deine Jünger aus,
Und es geschah, wie du verheißen:
Berühmt ist Tiflis durch dein Lied
Vom Kiros bis zum Rhein geworden. Bodenstedt.

In letzterem Beispiel tritt also neben dem durchgehenden reichen Reime in zwei Strophen ein besonderer, einfacher Reim auf. Es würde noch vorteilhafter wirken, wenn man in jeder Strophe eines Gedichts einen solchen anbrächte.

§ 61. Die persische Vierzeile, Rubaj, stimmt mit den ersten vier Zeilen eines Ghasels überein. Auch für sie wird der reiche Reim dem einfachen vorgezogen, und da er hier nur ein dreifacher ist, so ist es schon leichter, ihn ungezwungen erscheinen zu lassen.

Beispiel:

Im Wasser wogt die Lilie, die blanke, hin und her;
Doch irrst du, Freund, sobald du sagst, sie schwanke hin und her!
Es wurzelt ja so fest ihr Fuß im tiefen Meeresgrund,
Ihr Haupt nur wiegt ein lieblicher Gedanke hin und her!

Platen.

§ 62. Die Dezime ist eine der lyrischen Poesie Spaniens und Portugals angehörige Form. Sie besteht aus zehn vierfüßig trochäischen Versen, welche 2—4 Reime bilden, meist vier und nach dem Schema abbaaccddc. Doch finden sich auch andere Reimstellungen; nur muß die gewählte in allen Strophen eines Gedichts zur Anwendung kommen. Ferner fordert man entweder nach der 4. oder 5. Zeile eine logische Hauptpause. Am schönsten dürfte es sein, deren zwei anzubringen, und zwar nach der 4. und 6. Zeile; dann bilden die Zeilen 1—4, 7—10 zwei abgeschlossene Quartette, und die Zeilen 5. 6 ein Mittelglied, welches durch seine Reimwörter jene zweckmäßigst verbindet. In den Originalen sind die Reime alle weiblich.

Schön sind Sonne, Mond und Sterne,
Wälder, Blumen, Wiesengrün,
Fluß, Gebirg' und Morgenglüh'n;
All' das seh' ich — o wie gerne!
Doch das Schönst' in Näh' und Ferne
Ist ein holdes Menschenkind.
Glücklich, wer eins fand und minnt,
Dem er durch die Antlitzblüte
Schauen kann in rein Gemüte!
Hochbeglückt, wer sich's gewinnt!

Langewiesche.

§ 63. Die Dezime wird auch angewendet zu der Glosse und zu der Tenzone. Die Glosse besteht aus vier solcher Strophen, welche eine weitere Ausführung des Inhalts einer ihnen voraufgestellten vierzeiligen Strophe eines anderen Dichters bilden, und zwar so, daß in beibehaltener Folge jede der neuen Strophen mit einer Zeile der voraufgestellten Thema-Strophe schließt. — Zu einer Tenzone (d. i. Streitgedicht) vereinigen sich zwei Dichter. Sie wählen sich gemeinschaftlich ein Thema und fixieren dies in einer meistens vierzeiligen fragenden Strophe vierfüßig trochäischer Form. Die Frage muß so sein, daß sie sich in recht verschiedenem Sinne beantworten läßt, und die beiden Dichter besorgen nun eben die Antworten, sich einander widersprechend und bestreitend. Jede der beiden Antworten soll aus so viel Dezimen bestehn, als das Thema Zeilen hat und jede Dezime mit einem der Reimwörter des Themas schließen, und diese Reimwörter des Themas sollen in der einen Antwort die ursprüngliche Folge, in der andern die umgekehrte Folge haben. Für eine frische Bewegung in würdigen Dichterkämpfen dürften diese Vorschriften doch wohl etwas zu künstlich sein.

§ 64. Die künstlichste der dem Süden entlehnten Formen ist die Sestine. Sie besteht aus 39 elfsilbigen Jamben, welche 6 sechszeilige Strophen und eine dreizeilige bilden. Eigentliche Endreime hat sie nicht. Dagegen müssen die Zeilen und Endwörter der ersten Strophe, die sämtlich recht bedeutsame sein sollen, in allen folgenden Strophen als Endwörter wiederkehren, in jeder derselben in einer andern vorgeschriebenen Ordnung, nämlich in Bezug auf ihre Reihenfolge in der unmittelbar vorgegangenen Strophe immer in dieser: 6. 1. 5. 2. 4. 3, so daß in der siebenten Strophe, wenn diese vollständig wäre, die Endwörter wieder in der Reihenfolge der ersten Strophe stehen würden. Weil aber die 7. nur dreizeilig ist, so bringt man die übrigbleibenden drei Endwörter in den Mitten oder dritten Füßen dieser drei Zeilen an. Aber warum all dieser Zwang?

§ 65. Kanzion, Madrigal, Ritornell, Seguidilla, Mondincho, Rondeau, Triolett, Virelai 2c. wollen wir hier

übergehen. Dagegen erwähnen wir noch eben das Akrostichon, weil es bei besonderen Zwecken namentlich zu kleinen Gelegenheitsgedichten eine mitunter dankbare Form ist. Das Eigentümliche desselben besteht darin, daß die Anfangsbuchstaben der mit Endreimen versehenen Verse, erstere für sich und von oben nach unten einen Eigennamen, oder irgend einen Ausspruch oder einen Satz bilden, der mit dem Inhalt und Zwecke des Ganzen in genauer Beziehung steht. Das Versmaß kann nach Belieben gewählt werden. — Ist ein betreffender Satz nicht gar zu kurz, so stellt man auch wohl, statt der Einzelbuchstaben in die Zeilenanfänge, je ein Wort desselben in die Anfänge der Strophen. Hiervon ist P. Gerhardts berühmtes Kirchenlied „Befiehl du deine Wege“ ein (nicht ganz durchweg gelungenes) Beispiel.

b) Weitere Strophen für deutsche Dichter.

§ 66. Die Unterschiede und Arten der Strophen erwachsen hauptsächlich: 1. aus der Zeilenzahl, 2. aus der Länge und metrischen Beschaffenheit der Zeilen und jeder einzelnen Zeile, 3. aus wesentlichen Strophen- und Verseinschnitten, 4. daraus, ob die Strophen reimlos bleiben oder ob der Stimmreim, der Stabreim oder der eigentliche Reim und welche Arten des letzteren, bzw. auch der andern, benutzt werden, 5. bei Endreimen — aus Form und Verteilung dieser. — Wer diesen Faktoren der Strophenbildung mit einiger Aufmerksamkeit nachgeht, wird sich bald überzeugen, daß die Anzahl der möglichen Strophenarten mehr als Legion ist. Schon der zur Anwendung gekommenen sind wohl unzählbar viele, und der noch nicht versuchten wahrscheinlich noch weit mehr. — Was z. B. die Reimstellungen anbelangt, so sind deren schon bei der vierzeiligen Strophe 14 möglich, nämlich: a a b b; a b a b; a b b a*); a a a a; a a a x; x a a a; a a x a**); a x a a;

*) Dies ist die gewöhnliche Form der französischen Quatrains, wie der italienischen Quartette.

**) Dies die persische Rubaj.

xaxa; axax; aaxx; xxaa; xaax; axxa. Für die fünfzeilige zählten wir 538, auf die sechszeilige 193. Nach gleicher Progression kommen wohl auf die siebenzeilige 675, auf die achtzeilige 2 362, auf die neunzeilige 8 267, auf die zehnzeilige 28 933, auf die elfzeilige 101 270, u. s. w. Dabei wären nun allerdings viele, kaum für irgend einen Zweck zu empfehlende. Dagegen setzt diese Berechnung erst einerlei Endreim voraus, etwa bloß männliche, so daß für bloß weibliche sich dieselben Zahlen ergeben würden, für abwechselnd männliche und weibliche noch mehr, und es giebt ja auch noch gleitende, schwebende, identische und reiche, auch Doppelreime, Stimm- und Stabreime ꝛc. Und welch eine Masse möglicher metrischen Variationen würde sich herausrechnen lassen! Eine nicht leichte Aufgabe des Dichters ist, für jeden seiner Stoffe aus den unzähligen Strophenarten so weit möglich die dafür (und für seine Begabung) geeignetste heraus zu finden; ob eine mehr oder weniger bekannte oder noch unbekannte, ist minder wesentlich. — Um dies Büchlein für seinen Zweck nicht zu groß werden zu lassen, wollen wir nur noch einige Gruppen von Gedichtsabschnitten absonderlicher Art in aller Kürze vorführen.

§ 67. Durch Reim miteinander verbundene Strophen. — Ein gewöhnliches Strophengedicht, sei es ein gereimtes oder ein reimloses, zerfällt seiner Form nach in so viel gleiche und nur dem Inhalt nach mit einander verbundene Teile, als es Strophen hat. Sehr nahe liegt daher der Gedanke, diese Teile, obgleich sie in andern Beziehungen für sich abgeschlossene bleiben müssen, in irgend einer Weise mit einander zu verbinden, und so das Gedicht auch formell als ungetrennte Einheit erscheinen zu lassen. Es ist dies auch keineswegs unmöglich; die Verbindung kann mittels des Reimes geschehen und entweder gleichsam eine bandartige oder eine kettenartige sein. Bandartig nennen wir sie, wenn sich durch alle Strophen des Gedichts ein vielfacher Endreim zieht, einerlei, ob dabei noch andere, ihn unterbrechende, Reime angebracht werden, oder nicht. Eine Form dieser Art ist das Ghasel, siehe § 60. Andere Formen bandartiger Verbindung sind:

1) wenn der durchlaufende Reim in sämtlichen zweizeiligen Strophen die zweiten Strophenzeilen und etwa in der Schlußstrophe beide Zeilen berührt; 2) wenn er in dreizeiligen Strophen entweder alle ersten, oder alle zweiten, oder, was meistens am zweckmäßigsten sein möchte, alle dritten Zeilen trifft, während die beiden anderen Zeilen in jeder Strophe einfach gereimt werden; 3) wenn er in vier-, fünf-, sechs- und siebenzeiligen Strophen auf deren sämtliche Schlußzeilen fällt und die andern Zeilen jeder Strophe einfache Reime erhalten; 2c.

§ 68. Entschiedener und für zahlreiche Fälle empfiehlt sich die kettenartige Strophenverknüpfung. Hieher gehört: 1) die malaiische Form, von welcher Chamisso ein deutsches Beispiel lieferte. Sie besteht darin, daß bis zum Schluß-Abbruch immer der Reim der zweiten und vierten Zeile einer (vierzeiligen) Strophe als Reimwörter der ersten und dritten Zeile der nächsten Strophe identisch wiederkehrt; 2) die uns aus § 57 bekannte Terzinenform. Nicht minder schön sind: 3) vierzeilige Strophen mit der Reimverteilung x a b a. b c d c. d e f e. f g h g. y z x z; wem hier die zwei reimlosen Zeilen nicht gefallen, kann das erstere x an den Reim b, das andere an y reimend anschließen. 4) vierzeilige Strophen mit: a b b a. b c c b. c d d c. d e e d. u. s. w. 5) vierzeilige mit: a b a b. b c b c. c d c d. u. s. w. 6) vierzeilige mit: a b b a. a c c a. c d d c. u. s. w. 7) fünfzeilige mit: a b a c b. c d c e d. e f e g f. u. s. w.

Beispiele:

1. Malaiisch. (Totenklage.)

Windbraut tobet unverdrossen,
Eule schreiet in den Klippen, —
Weh! Euch hat der Tod geschlossen,
Blaue Augen, ros'ge Lippen!

Eule schreiet in den Klippen,
Grausig sich die Schatten senken. —
Blaue Augen, ros'ge Lippen!
Hin mein Lieben, hin mein Denken!

Grausig sich die Schatten senken,
Regen strömt in kalten Schauern. —
Hin mein Lieben, hin mein Denken!
Weinen muß ich stets und trauern.

Regen strömt in kalten Schauern.
Ziehn die Wolken wohl vorüber? —
Weinen muß ich stets und trauern,
Und mein Blick wird trüb und trüber.

Ziehn die Wolken wohl vorüber,
Strahlt ein Stern in ew'gem Lichte. —
Ach! mein Blick wird trüb und trüber,
Bis ich ihn nach oben richte. Chamisso.

2. der 7. Form:

Zwischen Morgen- und Abendrot —
Welch ein Tagesweben!
Zwischen Geburt und Körpertod
Lebt und webt der Mensch und müht
Sich hindurch durch's Leben.

Hat im Westen es ausgeglüht,
Glänzen Mond und Sterne.
Ist das Leben uns ausgeblüht,
Bleibe Lichtglanz, gottentstammt,
Neuer, dann nicht ferne!

Unsern Kindern allesamt
Leucht' er ins Gemüte!
Von dem Licht, das ewig flammt,
Von dir selbst, gieb neuen Schein
Uns auch, ew'ge Güte! Langewiesche.

§ 69. Differierende Strophen. Nehmen wir hier Schiller's Gedichte zur Hand! In „Laura am Klavier," „Melancholie an Laura," „die Schlacht," „Elysium," „die berühmte Frau," „der Handschuh," „das verschleierte Bild," 2c. sind die Abschnitte der einzelnen Gedichte so verschieden von einander, daß sie dem eigentümlichen Begriffe der Strophe offenbar nicht entsprechen. Einigermaßen thun dies schon die Abschnitte in „An einen Moralisten," „der Kampf," „Resignation," 2c.; die Zeilenzahl, Reimstellung und meist auch die Rhythmusart sind hier übereinstimmend; es differiert aber in ihnen die Länge oder Füßezahl der mit einander korrespondierenden Zeilen; dieselbe schwankt von

vier bis zu sechs Füßen. In noch anderen Stücken findet bei korrespondierenden Zeilen ein oft sehr verschiedener Wechsel mit Jamben und Anapästen oder mit Trochäen und Daktylen statt. Ein solches sichtlich beabsichtigtes Differieren, dieser wie jener Art, ist für Stoffe veränderlicher Inhaltsbewegung bei geschickter Behandlung mitunter ganz vorteilhaft, — wogegen es, zwecklos und vereinzelt, aus Unbeholfenheit oder Unaufmerksamkeit vorkommend, als Fehler erscheint. — Zu den differierenden Strophen gehören auch die in neuester Zeit versuchten wachsenden; etwa zweizeilig beginnend, hat von ihnen — bis zum Gedichtsschlusse — jede folgende eine Zeile mehr als die ihr vorhergehende.

§ 70. Wechselnde Strophen. Diese sind regelmäßig gebaut, aber für jedes Gedicht in zwei verschiedenen festen Formen, welche gewöhnlich einfach mit einander abwechseln. Die Verschiedenheit kann verschiedener Art und verschiedenen Grades, sollte aber immer dem Gedichtinhalt möglichst entsprechend sein. Auch hier können wir uns im Schiller, der ja schon zur Hand ist, zurechthelfen. In „Siegesfest“ und „An die Freude“ differieren die beiden Strophenformen nur in Zeilenzahl und Reimstellung. In „die Erwartung“ hat, malerisch für die sich aussprechenden Empfindungen, die vierzeilige Vorstrophe einen fallenden, daktylischen, in der zweiten trochäischen, dagegen die achtzeilige Nachstrophe einen steigenden, jambischen Rhythmus. In „Würde der Frauen“ bilden die zwei Strophenformen, die man in solchen Fällen Grund- und Gegenstrophe nennt, inhaltlich einen förmlichen Gegensatz; vermutlich aber, weil ein gemeinsames und harmonisches Ziel ins Auge gefaßt ist, hat der Rhythmus beider doch nicht entgegengesetzte, sondern gleiche Richtung; die eine ist trochäisch, die andere daktylisch. — Im „Lied von der Glocke“ wechseln regelmäßige, übereinstimmende Strophen mit nichtstrophischen, auch nicht sich gleichbleibenden, aber stets edlen Versen ab.

Dritter Teil.

Die Dichtungsarten.

§ 1. Die Poesie und ihre Erzeugnisse lassen sich nach ihrem Wesen, Ursprung und Charakter verschiedentlich einteilen. Die wesentlichsten dieser Unterscheidungen sind:

1) Volks- und Kunstpoesie; 2) antik-klassische, romantische und moderne Poesie; 3) geistliche und weltliche; 4) ernste und scherzhafte (komische, humoristische, satirische) Poesie; 5) objektive und subjektive Poesie; 6) Poesie der direkten und der indirekten Idealisierung; 7) reine (nur Darstellung des Schönen bezweckende) und tendenziöse (bzw. didaktische) Poesie; 8) lyrische, epische und dramatische Poesie. —

Wir folgen hier der letzteren Einteilung, weil sie nicht nur die gebräuchlichste, sondern auch die durchschlagendste ist, auf die Verschiedenheit der Phantasiethätigkeit sich gründet und eine klarere Einordnung der speziellen Arten der Poesie zuläßt.

§ 2. Manche zählen der lyrischen, epischen und dramatischen Poesie noch als vierte Gattung die didaktische (belehrende) Poesie hinzu. Mit Unrecht. Das belehrende Element kann sich mit allen Gattungen der Poesie verschmelzen, beeinträchtigt freilich, da es an sich nicht poetisch ist, leicht den poetischen Wert der Dichtung. Didaktische Produkte ohne poetischen Wert gehören nicht in das Gebiet der Poesie.

Anm. In der Praxis lassen sich die Arten der Poesie nicht so scharf sondern, wie in der Theorie. Es giebt Dichtungen, welche allen drei Dichtungsarten anzugehören scheinen, und hierin liegt an sich noch kein Grund zum Vorwurfe, falls die ästhetische Befriedigung nur nicht beeinträchtigt wird.

Abschnitt I.

Die lyrische Poesie.

§ 3. Die Griechen nannten lyrisch alle diejenigen Gedichte, welche mit Begleitung der Lyra vorgetragen werden konnten. Wir nennen Lyrik die Poesie des unmittelbaren Ausdrucks des Gemütszustandes. Allerdings setzt jedes Lied voraus, daß das Gemüt in irgend eine Art von Erregung gebracht worden ist, und zwar durch einen Gegenstand (Objekt) veranlaßt, und es ist diese Erregung auch dann möglich, wenn der Dichter den Grund zu seiner Seelenstimmung nicht in sich selbst, in einem eigenen Erlebnis finden kann, sondern in seiner Phantasie finden muß, welche ihm fremdes Leid und fremde Freude so nahe rückt, daß er sich in die fremde Person versetzen, mit ihr fühlen, statt ihrer reden, in ihrem Geist und Namen dichten kann. Die Darstellung fremder Gefühle ist im Liede oder lyrischen Gedichte überhaupt ebenso objektiv, als der Monolog im Drama. — Nicht selten singt auch der lyrische Dichter im Namen einer Gemeinschaft, wohl gar der ganzen Menschheit. — Aber auch, falls er von seinem Eigensten giebt, soll er es loslösen von den Schlacken der Subjektivität, und seinen Ausdruck idealisieren und so gestalten, daß das eigene Gefühl als das vielen Hörern und Lesern gemeinsame anerkannt werden kann, der Ausdruck selbst aber als ein relativ vollkommener, allgemein befriedigender, ja besonders edler und angemessener anerkannt werden muß.

Die Berührung mit der Außenwelt, welche meist dem lyrischen Gedichte vorausgeht, ist aber nicht der Stoff der lyrischen Dichtung, sondern ihr Veranlasser; der Stoff der lyrischen Poesie ist die Seelenstimmung selbst, die Gesamtheit oder auch nur einzelne der erregten Gefühle und Gedanken. Der äußere Stoff ist nur „der Draht, an welchem der elektrische Funke des Gefühls hinläuft und aussprüht.“ (Vischer.) Tritt dieser Draht der stofflichen Grundlage irgendwie stark hervor, so nähert sich das Gedicht der Epik oder Dramatik oder — der Prosa.

§ 4. Die Grundform der deutschen Lyrik ist **das Lied.** Unter Lied verstehen wir „den sangbaren poetischen Ausdruck des kräftig bewegten Gefühles". (Richter.) Somit ist ein Lied ein nach Strophen abgeteiltes Gedicht, welches sich zum Vortrage durch eine mit jeder Strophe sich wiederholende Melodie eignet. Poesie und Musik erscheinen im Liede innigst verbunden, sich gegenseitig beschränkend und unterstützend. Früher waren Dichter und Komponist in einer Person vereinigt; jetzt, wo sich das Prinzip der Arbeitsteilung auch in dieser Beziehung immer mehr geltend macht, muß der Dichter dem Komponisten in den Formen des Liedes entgegenkommen, während es des Komponisten Aufgabe ist, durch seine Komposition die eigentlichen Stimmungen und Gefühle des Lyrikers richtig aufzufassen und durch zweckmäßige Melodie zur größeren Geltung und Wirkung zu führen.

Der Dichter darf im Liede jedes Gefühl, welches ihn bewegt, ausdrücken; auch steht es ihm frei, jeden Grad der Erregung in seinem Liede abzuspiegeln. Er darf bis zum tiefsten Schmerze, bis zur höchsten Freude, bis zum ausgelassensten Scherze, bis zur glühendsten Sehnsucht, bis zur innigsten Andacht gehen. Nur darf nicht ein und dasselbe Lied die verschiedenartigsten oder nur verschiedene Stimmungen zum Ausdruck bringen. Neben der Einfachheit der Stimmung ist auch die Wahrheit, Echtheit der Empfindung ein notwendiges Erfordernis der lyrischen Poesie. Nicht minder wichtig ist auch die sittliche Reinheit der Empfindung und eine den ästhetischen Anforderungen entsprechende Form des Ausdruckes. Das Lied muß auch in der Form einfach sein; aller rhetorische Schmuck ist von ihm fernzuhalten. Einfachheit in Form und Inhalt ist auch schon um deswillen zu fordern, weil ein Lyriker doch wünschen muß, daß sein Lied von möglichst vielen nachempfunden und gesungen werde. Am zweckmäßigsten sind einfache, etwa vierzeilige, Strophen mit leichter Reimverbindung. In größeren Strophen kann eine Gedanken- oder Gefühlsverschiebung stattfinden; doch ist dann dafür Sorge zu tragen, daß jede Strophe in derselben Weise gebaut ist, wie die erste, damit die Übereinstimmung zwischen

dem Inhalte und der Melodie nicht zerstört werde. Auch das nicht gesungene Lied muß eine melodische Sprache haben; alles: Silbenfall, Reim, Strophenbau und jeder Ausdruck muß wohlklingen und zum Singen hindrängen.

Man unterscheidet zunächst Volks- und Kunstlieder. Erstere bilden den Hauptteil der Produkte der Volkspoesie. Volkslieder sind alle diejenigen, welche der Ausdruck des Allgemeingefühls einer durch Abstammung und durch geschichtliches Leben verbundenen Gemeinschaft in einer Zeit der gemeinsamen Erregung sind und von eben dieser Gemeinschaft auch als ein solcher Ausdruck anerkannt, aufgenommen, bewahrt und weitergebildet werden. Die Namen der ersten Dichter, der späteren Pfleger sind unbekannt geblieben oder blieben dem Volke gleichgiltig. Das Volk sang seine eigenen Gefühle in einer Form aus, welche auch ein minder geübter und gebildeter Volksgenosse finden konnte, und liebte das Lied als ein Stück seines inneren Lebens.

Die Kunstlieder sind um so wertvoller, je mehr sie bei aller Kunstgemäßheit, Wahrheit und Frische auch noch das Volksmäßige in der Allgemeingiltigkeit (Objektivität) der Empfindung, in der Einfachheit und Anspruchslosigkeit des Ausdruckes, in dem Geschmack, Ton und Rhythmus zu treffen wissen. — Eine andere, noch gebräuchlichere und einfachere, Einteilung ist die in geistliche und weltliche Lieder. Letztere zerfallen weiter in Natur-, Liebes-, Freundschafts-, Zech-, Standes-, Vaterlands-, Freiheits-, Kriegs-, Friedenslieder 2c.; die geistlichen dagegen in Lob-, Dank-, Bitt-, Buß-, Trost-, Lehr-, Bekenntnis-, Festlieder u. s. w.

Unter den geistlichen Liederdichtern verdienen besonders hervorgehoben zu werden: Luther, Speratus, Decius, Paul Eber, Albinus, Mich. Behm, Niclas Herman, Joh. Franck, Sal. Franck, Paul Gerhardt, Joh. Heermann, Erdm. Neumeister, Joach. Neander, Joh. Olearius, Joh. Scheffler, Benj. Schmolck, Amalie Juliane und Ludämilie Elisab. Gräfinnen von Schwarzburg-Rudolstadt, Georg Neumark, Joh. Rist, Phil. Fr. Hiller, Gerh. Terstegen, Graf Nik. von Zinzendorf, Joh. Anast. Freylinghausen,

Gellert, Klopstock, Joh. Jakob Rambach, Lavater, von Hardenberg (Novalis), Ernst Moritz Arndt, Clemens Brentano, Max von Schenkendorf, Annette Elis. vou Droste-Hülshoff, Engstfeld, Agnes Franz, Garve, Luise Hensel, Meta Häusser-Schweizer, Gust. Jahn, Gust. Knak, Alb. Knapp, J. P. Lange, Hrch. Möwes, Luise von Ploennies, Eleonore Fürstin Reuß, Aug. Schwartzkopff, Spitta, Gerok, J. Sturm, Rud. Stier, Vikt. von Strauß, C. A. Zeller, Cäcilie Zeller u. a.

Weltliche Lyriker: Walter von der Vogelweide, v. Spee, Simon Dach, Bürger, Goethe, Schiller, Körner, Uhland, Heine, Anast. Grün, Lenau, Wilh. Müller, Schwab, Rückert, Arndt, Simrock, Hoffmann von Fallersleben, Mosen, Geibel, Freiligrath, Hamerling, Lingg, Storm, J. Sturm, Eckstein, Grieben, Greif, J. G. Fischer, L. A. Frankl, H. von Gilm, E. Rittershaus, E. Scherenberg, O. Gensichen u. a.; Annette von Droste-Hülshoff, Agnes Franz, Betty Paoly, Helene von Engelhardt, Marie Eugenie delle Grazie u. a.

§ 5. **Ode, Hymne und Dithyrambe** bilden die Lyrik des erregt begeisterten Aufschwungs. — Während die Griechen jedes mit musikalischer Begleitung vorgetragene lyrische Gedicht eine Ode nannten, Oden aber, welche in besonderer Begeisterung ihren Gegenstand feierten, lobten und priesen, mit dem Namen Hymnen auszeichneten, und unter den Hymnen wiederum diejenigen, welche der Gottheit des Weins und des Rausches und mitunter auch der anderer irdischen, leiblichen Genüsse, oder diesen selbst enthusiastisch gewidmet waren, mit dem Namen Dithyramben belegten, haben die deutschen Theoretiker die Grenzgebiete dieser drei von ihnen fast neben einander gestellten (nicht mehr unter- und übergeordneten) Arten lyrischer Poesie etwas verändert. Wir verstehen unter Hymnen solche Dichtungen, deren Gegenstand innerhalb der christlichen Welt der anbetende Preis Gottes oder Christi, bezw. auf dem Standpunkte einer nicht christlichen Anschauung der Preis irgend einer als wirklich gedachten Gottheit ist. Der bewundernde Preis des Großen und Herrlichen, was Natur und besonders die Menschen-

welt bietet, ertönt in der Ode. Als Dithyramben bezeichnen wir, hierin am meisten dem alten Sprachgebrauche folgend, diejenigen Gedichte erregt begeisterten Aufschwunges, welche irdische, weltliche Freuden und Genüsse feiern.

Für die Hymne und Ode ist charakteristisch die mit dem begeisterten Aufschwunge in Beziehung stehende Ausdrucksweise. Der Gegenstand, zu welchem der Hymnen- und Odendichter begeistert aufschaut, ist so erhaben, daß unwillkürlich die Erregung stärker, leidenschaftlicher und auch die Empfindung erhabener ist, daß der sprachliche Ausdruck das Kühnste an Bildern, das Neueste an Wortbildungen, das Künstlichste und Seltenste an Satzbildungen, überhaupt das Schwungvollste, dessen er fähig ist, hervorsucht, und daß auch im Rhythmus durch künstliche Strophenbildung gemäß oder analog antiken Mustern das erhabenste Kleid des Lobpreises gesucht wird.

In der Dithyrambe hat die Begeisterung den höchsten Grad angenommen. Die Phantasie erscheint gewissermaßen berauscht, der Dichter geberdet sich ausgelassen, ja gradezu wahnsinnig, wie eine Bachantin, und die Worte stürzen wie ein aufgeregter Waldstrom über sein Bett, alle Dämme zerbrechend. (Nachahmungen der griechischen Dithyramben, zumeist Bacchuslieder sind von Voß: Dithyrambus, Schiller: An die Freude; Dithyrambe und Goethe: Wanderers Sturmlied.)

Fehlt es den odenartigen Dichtungen an einer vollen Abrundung, tragen sie einen fragmentarischen Charakter an sich, so werden sie auch wohl lyrische Rhapsodieen genannt.

Die Oden und ihre Verwandten verschmähen gewöhnlich deutschen Strophenbau und Reimschmuck; oftmals aber verzichten sie auch wegen der Verschiedenartigkeit der Gedanken und Stimmungen auf bestimmte Odenschemata und sind in sog. freieren Rhythmen gedichtet. Der Rhythmus der Worte, die Gleichmäßigkeit des Silbenfalles, der Parallelismus der Gedanken, die poetische Sprache selbst machen dann solche Dichtungen in ihrem großen Unterschiede von der Prosa dem Ohre bemerklich. Sollen und

können Gedichte dieser Art auch musikalischen Zwecken dienen, so werden sie durchkomponiert.

Odendichter: Klopstock, Ramler, Schiller, Goethe, Stägemann, Hölty, Hölderlin, Voß, Platen, Geibel, Gottschall, Hamerling, J. Schumann u. a.

§ 6. **Das lyrische Lebensbild** nimmt eine Mittelstellung ein zwischen dem Liede, welches sich nur ganz andeutungsweise auf ein Faktum bezieht, und der Ballade und Romanze, welche zur epischen Dichtungsart gerechnet werden müssen. Es läßt das Faktische, Stoffliche, Epische bedeutend mehr und bestimmter hervortreten, als das Lied, aber nicht, wie die Ballade, als ein seiner selbst wegen erzähltes Ereignis vergangener Zeit mit bestimmtem Anfang, Fortschritt und Ende, sondern als etwas Gegenwärtiges, mindestens mit der Gegenwart und der gegenwärtigen Empfindung des Dichters aufs engste Verknüpftes, vom Dufte gegenwärtiger Stimmung ganz Durchdrungenes. Es ist auch meist nicht etwas, was sich nur einmal ereignet, sondern was im Leben oftmals so oder ähnlich vorkommt. Übrigens kann der Ton und Inhalt sehr verschiedenartig sein, bald märchenhaft, bald real; bald historisch, bald sozial, bald humoristisch, bald ernst oder gar tragisch.

Beispiele: „Schäfers Klagelied" (Goethe), „Das Schloß am Meer" (Uhland), „Loreley" (Heine), „Die alte Waschfrau" (Chamisso), „Des Burschen Abschied" (Schwab), „Das Lied vom Feldmarschall" (Arndt), „Die Auswanderer" (Freiligrath), „Die junge Mutter" (Droste-Hülshoff), „Die Sonntagspuppe" (Rittershaus) u. a. m.

§ 7. **Die Kantate**, eine aus Italien zu uns herübergeführte Dichtungsart, welche für musikalische Durchkomposition und Darstellung bestimmt und eingerichtet ist. Sie besteht aus drei Teilen: 1) dem Rezitativ oder Sprechgesang, 2) der Arie oder dem Einzelgesange und 3) dem Chore, dem gemeinsamen Gesange vieler Personen. Vom musikalischen Drama unterscheidet sich die Kantate dadurch, daß in ihr die eigentliche Handlung durchaus fehlt; mit der epischen Dichtungsart hat sie in dem erzählenden Rezitativ einige Berührungspunkte; als Gesangstück aber mußten wir sie der

lyrischen Dichtgattung zuweisen. Es giebt geistliche und weltliche Kantaten. Die großartigeren geistlichen, besonders solche, welche biblische Stoffe behandeln, heißen Oratorien; kleinere Gesangstücke, denen auch eins der obengenannten Bestandteile fehlen darf, werden Kantatillen (Kantatinen, Kantatilenen) genannt. Die meisten Kantaten haben ganz ungleich mehr musikalischen als poetischen Wert.

Kantatendichter: Ramler, Herder, Goethe, Osterwald, Waldau, Möser u. a.

§ 8. **Die Elegie.** Die Alten nannten Elegie jedes Gedicht, welches in Distichen, d. h. Hexametern mit Pentametern abwechselnd, gedichtet war. Dieses Distichon hieß das elegische Metrum. Wir verstehen darunter die Betrachtung der außer dem Dichter liegenden Wirklichkeit mit den eigenen Empfindungen des Dichters; diese Empfindungen sind nicht leidenschaftlicher Art, wie in der Ode, sondern milder, zarter, sanft klagend; die Stimmung der Wehmut schafft die Elegieen. Die Wehmut aber setzt voraus, daß der Schmerz über ein verlorenes oder unerreichbares Glück in milde Trauer verwandelt ist, daß er nichts mehr von der trostlosen Verzweiflung oder dem wortarmen, jähen Schrecken in sich hat. Die Wehmut ermöglicht ein längeres, stilles Verweilen in der Erinnerung an den geschehenen Verlust, an die zerschlagene Hoffnung, und der Elegiker verweilt gern bei allem, was er schaut und fühlt, länger; er malt alle Bilder und Gedanken aus, betrachtet seinen Gegenstand liebevoll von allen Seiten und läßt alle Saiten seines Herzens ausklingen. Denn eine Art Abschieds vom Grabe der Hoffnung ist die Elegie. Die Form der Elegie ist noch heute meist das Distichon, welches in seinem steten Vorwärtsstreben und steten Zurückfallen zur Darstellung ruhiger, fast kreisläufiger, nur mäßig vorwärtsschreitender Empfindungen und Betrachtungen vortrefflich geeignet ist; doch kommen auch fünffüßige gereimte Trochäen und andere Versmaße in Elegieen vor.

Elegiker: Klopstock, Salis, Matthison, Hölty, Schiller, Goethe, Hölderlin, Tiedge, Grün, Lenau, Freiligrath, Dingelstedt, Geibel, Rittershaus u. a.

§ 9. **Das Lehrgedicht und die höhere Gedankenlyrik.** Es gab eine Zeit, wo Lehrgedichte, selbst über Stoffe, wie Kochkunst, Heilkunst, Ackerbau, Bienenzucht, Schachspiel, Kometen, Geographie, Reichsstrafgesetzbuch u. s. w., wie Pilze hervorschossen. Aber eigentliche Poesie fand sich in solchen Dichtungen nicht; und solche Machwerke haben von der Poesie nur den Mantel geborgt oder gestohlen. — Andererseits aber giebt es auch sehr poetische Dichtungen, in welchen die lehrhafte Tendenz unverkennbar ist. Ihr Inhalt ist durchaus ernst, dem religiösen, philosophischen oder ethischen Gebiete entnommen. Daß es nicht leicht ist, derartige Stoffe aus dem Gebiete des Guten und Wahren in die Regionen des Schönen herüberzuheben, versteht sich von selbst. Die korrekteste Handhabung des Strophen-, Vers- und Reimbaues und die klarste Ausführung der Gedanken sind noch lange keine Poesie. In letzterer müssen die Ausdrücke lebendiger, wärmer, edler, und vor allem anschaulicher sein; das Abstrakte muß ins Konkrete hinübergepflanzt werden; und doch darf man auch die Absicht, die Mühe durchaus nicht merken. Ja der Dichter darf eigentlich nicht einmal merken lassen, daß er belehren will; er muß eher sich, als andere zu belehren scheinen; er muß die Wahrheiten oft gleichsam erst entstehen oder überraschend hervortreten, oft seine Leser sie finden lassen. Bei alledem muß er die Leser nach allen Seiten hin gleichmäßig, also neben dem Verstande auch die Phantasie und das Gefühl, wie den Willen anzuregen wissen. Leistet ein Lehrgedicht das alles, so entstehen bei großartiger Fülle würdiger Gedanken und bei vollständiger Durchdringung derselben mit dem Dufte der Stimmung und genialer Poesie zuweilen Produkte, welche fast himmelhoch sich über das erheben, was man gewöhnlich Lehrgedicht nennt und an Bedeutung alle anderen Unterarten der Lyrik überragen. Solche meinen wir mit dem Ausdrucke: Höhere Gedankenlyrik. Das Glänzendste dieser Art liefert uns Schiller (z. B. Das Lied von der Glocke). Weitere Lehrdichter sind: Haller, Uz, Gleim, v. Creuz, Gellert, Tiedge, Rückert, Schefer, Sallet, Pfizer, Geibel, Hammer, Gerok, Hamerling, Möser u. a.

§ 10. **Die Gnome und das Epigramm** sind spruchartige Kleinprodukte der Gedankenlyrik. Beide geben, in schlagender Kürze, jedesmal nur einen sinnreichen Gedanken.

Die Gnome oder der Sinnspruch, auch ziemlich mit der Maxime oder Sentenz zusammenfallend, ist eine Weisheitslehre oder Erfahrungsbemerkung allgemein sachlicher Art in gedrängter, für Ohr und Gedächtnis leicht faßbarer, Form. Sie ist meist ernst, aber sie kann auch humoristisch sein. Vom Sprichwort ist sie leicht zu unterscheiden; dieses ist noch kürzer, meist aus einem Satze bestehend; jene besteht mindestens aus zwei Lang-, gewöhnlich aus vier Kurzzeilen; der Reim ist Regel (Reimspruch), aber nicht notwendig. Der Urheber eines Sprichwortes ist unbekannt, derjenige der Gnome ist gewöhnlich bekannt; jenes ist in aller Munde, diese nur in der Sphäre litterarisch gebildeter Personen mehr oder weniger geläufig. Nicht selten haben unsere Dichter zur Form der Gnome auch das Distichon verwandt.

Das Epigramm bedeutete bei den Griechen eine Inschrift oder Aufschrift. Es sollte in Kürze, aber mit scharfen Zügen, die Bedeutung irgend eines Denkmales angeben. Kürze und Schärfe sind noch heute die beiden Eigenschaften eines guten Epigrammes. Der Eindruck desselben muß ein wirksamer, überraschender sein. Das Epigramm bezieht sich auch heute noch auf ein bestimmtes Objekt, am besten auf eine bekannte Persönlichkeit, und bildet für dasselbe gewissermaßen Richterspruch oder Grabschrift. Das gute Epigramm zerfällt in zwei Teile, in die Erwartung und den Aufschluß. Da letzterer erst am Schlusse des Epigrammes gegeben werden darf, so muß sich das ganze Sinngedicht auf den Schluß hin zuspitzen. Es ruht somit der Schwerpunkt des ganzen Gedichtes auf dem Schlusse, welcher zugleich die Spitze (Pointe), den überraschenden Punkt, den aufschließenden Gedanken enthält. Naturgemäß müssen auch die ernsten Epigramme scharfsinnig sein, um Lob zu verdienen. Am häufigsten aber sind die witzig-satirischen Epigramme. Unter diesen sind die Xenien Goethes und Schillers (eig. „Gast-

geschenke", aber sehr gepfefferte „Küchenpräsente") sehr bekannt geworden; es sind kleine Gedichte, durch welche jene ihren Spott und ihre Satire über viele damals lebende Autoren ausgossen und eine ungeheure Aufregung hervorriefen, auch vielfach sich bitterste Feindschaft erweckten. Auch für die Epigramme ist das Distichon sehr beliebt; Reimsprüche sind aber durchaus nichts Seltenes.

Gnomen- und Epigrammendichter: Freidank („Bescheidenheit"), Opitz, Logau, Lessing, Kästner, Herder, Goethe, Schiller, Bürger, Haug, Rückert, W. Müller, Sallet, Platen, Geibel, Greif u. a.

§ 11. **Die Satire** ist ein von Witz und Laune belebtes Gedicht, welches sittliche Gebrechen geißelnd darstellt. Werden diese sittlichen Gebrechen von ihrer verderblichen Seite gezeigt, so entsteht die ernste, direkte (positive) Satire; werden Schwächen und Thorheiten nur von ihrer lächerlichen Seite gegeißelt, so heißt die Satire eine lachende oder indirekte (negative). Die ernste Satire bekämpft offen die Schlechtigkeit eines Gegenstandes, indem sie letzterem das Ideal des Guten an die Seite stellt; sie würde nicht auf dem ästhetischen Gebiete, sondern nur auf dem ethischen unterzubringen sein, wenn sie nicht im einzelnen komischer Mittel, besonders des Witzes sich bediente. (Nach Vischer.) — Die lachende Satire liebt allerdings das, was ihr mißfällt, nur als Schwäche und Thorheit aufzufassen, auch wo es Laster oder Sünde ist; aber harmloser, als die ernste Satire ist sie darum doch nicht. Ihre Hauptwaffe ist die Ironie, das spöttische Loben des Tadelnswerten. Indem sie den angegriffenen Gegenstand dem Gelächter preisgiebt, sucht auch sie, wie die ernste Satire, das Objekt entweder zu bessern oder doch unschädlich zu machen. — Der Satiriker muß von dem Ideale durchdrungen, für alles Gute, Wahre und Schöne begeistert, und nur darüber erbittert sein, daß das Objekt seiner Satire vom Ideale so sehr absticht. Und er muß auch in der Satire vor aller Verleumdung und ungebührlichen Übertreibung sich hüten. Und wehe ihm, wenn er aus unedlen Motiven, aus persönlicher Rachsucht oder Eigenliebe die Waffe der Satire schwingt! Wehe

ihm, wenn so seine Satire zur Karikatur, zum Pasquille wird!

Die Formen der Satire sind mannigfaltig, am häufigsten ist die in Prosa geschriebene Satire. Auch die poetischen Satiren gehören keineswegs nur der lyrischen Dichtgattung an, auch epische und dramatische Satiren sind nichts Seltenes.

Satiriker: Liskow, Rabener, Hagedorn, Lichtenberg, Lichtwer, Goethe, J. P. F. Richter (Jean Paul), Tieck, Mahlmann, Hauff, Börne, Heine, Platen, Immermann, Gutzkow, Glasbrenner, Bog. Goltz, Löwenstein, Lorm, Lindau, Eckstein, Blumenthal.

§ 12. **Die Naturschilderung.** Das Nacheinander in der Zeit liegt dem Dichter ganz ungleich näher, als das momentan aufgefaßte Nebeneinander im Raume; doch soll auch dieses ihm nicht verpönt sein. Er hat sogar den Vorteil, daß er bei Darstellung desselben die verschiedensten Seiten, also auch diejenigen, welche dem Maler auf seinem jeweiligen Standpunkt verdeckt sind, fast gleichzeitig uns zu kennzeichnen vermag. Aber in Bezug auf Klarheit und Wirkung kann sich die sprachliche Darstellung des bloßen Nebeneinander, die Beschreibung, mit dem Farbenbilde des Malers auch nicht im entferntesten messen. Sie wird gar zu leicht langweilig, schon weil wir meist nicht im stande sind, bloß sprachlich mitgeteilte zahlreiche Einzelzüge sofort klar aufzufassen und zu einer deutlichen Gesamtvorstellung zu vereinigen. — Die eigentliche Beschreibung ist etwas Unpoetisches. Allein die poetische Beschreibung soll eben nicht bloße Beschreibung sein: sie soll Bewegung in das Unbewegte, Leben in das Unbelebte, Geist in das Körperliche hinein zaubern. Dadurch wird die Beschreibung zur Schilderung. Wo das nicht gelingt, darf die Beschreibung höchstens als ganz kurzer, vom Zusammenhang geforderter, Bestandteil anderer Gedichte geduldet werden. Gelingt es aber, so darf sie kühn auch selbständig auftreten; nur muß sie als solches auch einer einheitlich ästhetischen Wirkung fähig sein. Wir nennen nur: Ew. Kleist's „Frühling", Matthissons Mondscheingemälde, (namentlich

diese beiden keineswegs unbedingt als Muster,) Heines Nordseebilder, der Droste-Hülshoff Heidebilder, Freiligraths See-, Wüsten- und Tierbilder.

§ 13. **Die poetische Epistel**, ein Brief in Versen, knüpft zwar an Beziehungen an, in welchen der Dichter zu der Person steht, an welche sie laut ihrer Überschrift gerichtet ist, doch muß sie so viel als möglich für alle Leser verständlich und von Interesse sein. Unter dieser Bedingung steht die Art des Inhalts, wie der Ausführung im Belieben des Dichters. Bewegt sie sich aber außerhalb des Bereichs der Poesie, so ist sie eben nicht mehr eine poetische. Die meisten unserer poetischen Episteln sind didaktischen oder humoristischen Inhalts; in vielen mischt sich auch Erzählendes ein. — Solche, welche nicht im eigenen Namen des Dichters, sondern in dem einer andern, meist einer schon verstorbenen Person geschrieben sind und deren angebliche Empfindungen, gewöhnlich elegischer Art, aussprechen, werden nach Virgil, welcher die seinigen verstorbenen Heroen und Heroinen in den Mund legte, Heroiden genannt. — Zu Formen wählte man meist vier-, fünf- oder sechsfüßige, jambische oder trochäische Verse, auch Hexameter ꝛc. — Episteldichter: Gleim, Pfeffel, Gellert, Wieland, Tiedge, Goethe, Geibel, Dahn, Fehrs u. a.

§ 14. **Parodie und Travestie** haben das Gemeinschaftliche, daß sie selbständige Parallelen zu andern Gedichten sind und eine humoristische, oft satirische Tendenz verfolgen. Die Parodie (Nebengesang) überträgt die Gedankenfolge, Ausdrucksweise und poetische Form irgend eines bekannten ernsten Gedichts (z. B. des Schillerschen Liedes von der Glocke) auf einen andern, gemeinern Gegenstand (z. B. auf den Kaffee und dessen Bereitung). Die Travestie (Umkleidung) behält den Gegenstand eines bekannten ernsten Gedichts bei, zieht ihm aber gleichsam ein anderes, möglichst lächerlich machendes Gewand an, indem es dessen edle oder vielleicht auch nur edel sein sollende Sprache und Form mit einer absichtlich unedlen, etwa bombastischen oder satirisch-humoristischen, vertauscht. — Es giebt nicht bloß lyrische, sondern auch epische und dramatische Parodieen und Travestieen. Volle

Existenzberechtigung erkennen wir ihnen aber nur in denjenigen Fällen zu, wo die parodierten oder travestierten Gedichte es verdienen, in solcher Weise ins Lächerliche gezogen zu werden. — Dichter: Kästner, Mahlmann, Kosegarten, Blumauer, Platen, Eginhardt u. a.

§ 15. **Das Rätsel** ist eine durch den Scharfsinn seines Verfassers in erschwerender, aber keine Unwahrheit enthaltender und das Erraten nicht unmöglich machender, Weise dem Scharfsinn anderer zum Erraten hingestellte Aufgabe. — Es zerfällt in mehrere Arten. Charakterisiert es gleich die Bedeutung des ganzen Wortes durch Nebeneinanderstellung verschiedener Merkmale, so entsteht das Worträtsel; z. B.:

Ein weißer Vogel kommt geflogen,
Geflogen über Meer und Land;
Bei Tag und Nacht ist er gezogen,
Da greif' ich ihn mit meiner Hand.
Nun heb' mir an, dein Lied zu singen!
Ich harrte lange schon darauf;
Er schweigt; da brech' ich, ihn zu zwingen,
Ihm seinen roten Schnabel auf. Fechner.

Wenn das zu erratende Wort mehrere Bedeutungen hat und dieselben nach- oder, um die Wirkung zu erhöhen und die Lösung zu erschweren, durch einander charakterisiert werden, so entsteht das Homonym oder das doppelsinnige Rätsel; z. B.:

Einen trägt des Berges Haupt
Auf dem höchsten Scheitel;
Mädchen sowie Vögel sind
Auf den ihren eitel;
Und dem Hitz'gen vor der Stirn
Schwillt er wie ein Beutel. Rückert.

Bekommt das zu ratende Wort je nach der Betonung einen verschiedenen Sinn (z. B. Gébet, Gebét; módern — modérn), so entsteht das Accenträtsel; z. B.:

Ruht auf der ersten Silbe der Accent,
So findet ihr, was man verwesen nennt.
Wenn der Accent auf meiner zweiten ruht,
So bin ich neu, jedoch nicht immer gut. Haug.

Zerlegt man ein zusammengesetztes Wort in seine Silben oder Silbenpaare und sagt erst von diesen Teilen und dann vom Ganzen etwas aus, so entsteht das Silbenrätsel oder die Charade; z. B.:

Als Ganzes dient es Gott,
Nur freilich ists darnach;
Getrennt wär' es ein Spott,
Empföhl' ichs zum Verlag. Fechner.

Die beiden Ersten finden ihre Ruhestätte
Im Paar der Andern, und das Ganze macht ihr Bette.
Fechner.

Hat das zu ratende Wort die Eigentümlichkeit, daß durch Rückwärtslesen ein neuer Begriff entsteht, so wird die Charakteristik der beiden Begriffe ein Palindrom oder Krebsrätsel genannt; z. B. Leben, Nebel.

Der Logogriph oder das Buchstabenrätsel entsteht, wenn durch Wegnahme, Versetzung oder Hinzufügung einzelner Buchstaben des Grundwortes neue Wörter sich bilden lassen und durch die dargebotenen Merkmale der verschiedenen Begriffe alle abgeleiteten und schließlich auch das Grundwort gefunden werden, z. B.:

1. Das Ganze zeigt des Lebens Winter an.
Den Kopf hinweggethan:
Im Sommer nur es reifen kann;
Den Hals auch fort: Sodann
Der Winter nur dir's bringen kann. Castelli.

2. Mit A beschwerlich, Mit A so drückend,
Mit I gefährlich, Mit I berückend,
Mit U begehrlich; Mit U entzückend. Haug.

Eine besondere Art des Logogriphs ist das Anagramm, wenn durch die Versetzung einzelner oder aller Buchstaben sich ganz neue Begriffe bilden lassen; z. B. Rebe, Erbe, Bere. Die vollkommenste Art des Anagramms ist der oben genannte Palindrom.

Nicht alle Rätsel sind poetisch; aber wir besitzen auch sehr poetische, besonders von Schiller; vielfach haben auch Apel, Roos, Schleiermacher, Kind, Houwald, Dr. Mises (Fechner), Haug, Castelli, Scherer u. a. tüchtige und schöne Rätsel gedichtet.

Abschnitt II.

Die epische Poesie.

§ 16. Das Wesen der epischen Poesie von ihrem Namen, von „Epos“ (das Wort), abzuleiten, ist oft, aber vergeblich versucht worden. Es liegt in demselben höchstens eine Hindeutung auf die Natur aller Poesie, nämlich als derjenigen Kunst, deren Mittel das Wort, die Sprache ist. Selbst wenn man mit einigen annimmt, daß im Worte Epos auch die Begriffe Sache und Sage enthalten seien, ist für die Erklärung dieser Poesiegattung noch sehr wenig gewonnen; viel aber, wenn man das Wort mit „Erzählung“ zu übersetzen sich erlaubt. Ist damit auch noch nicht alles gesagt, so doch das Entscheidendste. Selbstverständlich ists, daß nicht alles Erzählen Poesie ist; der Epiker sucht im Gegensatz zu dem gewöhnlichen Erzähler oder dem Geschichtsschreiber ein harmonisches Ganzes, ein ästhetisch befriedigendes Kunstwerk zu schaffen, während diese nur den Sachverlauf wiedergeben, wie sie ihn vernommen, oder ihn mit seinen innersten Motiven in Beziehung gebracht darstellen.

§ 17. Während es die Lyrik mit der unmittelbaren Empfindung des inneren Menschen zu thun hat, haben die epische und dramatische Poesie die Aufgabe, den nach außen wirkenden Menschen und das Verhalten desselben bei allerlei Einwirkung von außen darzustellen. Der Dramatiker tritt dabei ganz hinter seine Personen zurück, läßt lediglich diese selbst sprechen und handeln; der Epiker dagegen erzählt uns Handlungen und Ereignisse als etwas Vergangenes, als Begebenheiten. Vergangenes aber hat schon einen beruhigenden Abschluß erlangt; daher steht der Epiker nicht in der Erregtheit des Augenblicks, sondern kann mit Ruhe und Überlegung darstellen. Er kann dabei, gleich dem Dramatiker, ganz objektiv verfahren, also jeglicher Äußerung eigenen Urteils und Gefühls sich enthalten. Das mag auch in der Regel das Bessere sein; aber für alle Arten der Epik und für alle Einzelfälle es ihm zur Pflicht machen zu wollen, läßt sich durch nichts begründen. — Der Haupt-

gegenstand der Epik, wie der gesamten Dichtkunst, ist der Mensch; treten in einigen Arten der Epik andere Wesen sprechend und handelnd auf, so geschieht das in Stellvertretung des Menschen oder wenigstens in Beziehung auf ihn.

§ 18. **Die Fabel**, als Dichtungsart, (— im weitern Sinne bedeutet das Wort nur überhaupt eine Handlung, —) ist die Veranschaulichung einer Sitten- oder Klugheitslehre, Moral genannt, durch eine erdichtete, als vergangen erscheinende und als Beispiel dienende Handlung, bei welcher an sich nicht geistbegabte, hier aber als verständig gedachte Wesen, vorzugsweise Tiere, den Menschen vertreten. Da die Tiere der Fabel wohlbekannte zu sein pflegen, von denen man jeder Art allgemein einen feststehenden Charakter, wenigstens eine bestimmte hervorragende Eigenschaft (als Kraft, Mut, Stolz, Großmut, Klugheit, List, Dummheit, Treue, Falschheit, Gutmütigkeit u. s. w.) zuschreibt, so bedarf es hier einer Charakterisierung der Handelnden in der Regel gar nicht. Daraus erwuchs dieser Dichtungsart eine ungemeine Einfachheit, deren Vorzüge und Vorteile wir keineswegs verkennen. Doch dürfte immerhin dieselbe auch das Meiste dazu beigetragen haben, daß seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts der Geschmack an der damals so beliebten Fabel allmählich sich fast verloren hat. Vielleicht möchte eine mit Freiligrath'scher Meisterschaft ausgeführte, lebendige, aber richtiges Maß haltende Tiermalerei ihr am ersten wieder eine größere Teilnahme gewinnen. Sicher ist die bisher kultivierte Art der Fabel nicht die einzig mögliche, zumal ja doch auch unbekanntere Tiere vorgeführt werden können, und bei bestimmten Bewegungen selbst der bekanntesten eine kurz-schöne Schilderung von Vorteil sein kann. — Mehr als irgend eine andere epische Art ist die Fabel ein Lehrgedicht. Ihre Lehre oder Moral kommt am Schlusse sogar fast immer zum förmlichen Ausdruck, meist im eigenen Namen des Dichters. Doch ist es schöner, wenn er sie passend einem der Tiere in den Mund legt, und zwar möglichst kurz. Bisher trat die Fabel meist in jambischen und jambisch-anapästischen, nicht strophisch abgeteilten Reim-

zeilen oder in poetischer Prosa auf. Auf dem Gebiete der Fabel sind in der deutschen Litteratur selbständig und reformatorisch aufgetreten Lessing und Fröhlich. Der letztere hat eine Reihe von Pflanzen und Mineralien, ja auch meteorologischen Gegenständen den Tieren hinzugefügt und durch echte Vergeistigung der Natur köstliche Fabeln geschaffen, deren Moral zumeist nur in den charakteristischen Überschriften angedeutet wird. Besonders fruchtbar ist neuerdings Julius Sturm auf diesem Gebiete gewesen. Doch sind seine Fabeln denen von Gellert und Lichtwer verwandter, als den auf dem Wege der Induktion entstandenen Fabeln Fröhlichs.

Fabeldichter: Boner, Stricker, Luther, Burkhard Waldis, Hans Sachs, Hagedorn, Gleim, Gellert, Lichtwer, Pfeffel, Lessing, Hey, Güll, Fröhlich, Sturm u. a.

§ 19. **Allegorie, Parabel und Paramythie.** — Die Allegorie, als Tropus uns schon aus unserm zweiten Teile bekannt, stellt, auch wo sie als besondere Dichtungsart auftritt, einen übersinnlichen Gedanken unter einem sinnlichen Bilde dar, und zwar in erzählender Form. — Ist das Bild eine direkte Versinnlichung des übersinnlichen Gegenstandes selbst, eine bloße Personifikation desselben, so nennt man die Allegorie eine personifizierende. Diese fällt leicht in die Abstraktion zurück und läßt in den meisten Fällen bei einiger Ausführlichkeit uns kalt. Ist die Versinnlichung eine mittelbare, so daß Gegenstände der Wirklichkeit als Träger oder Sinnbilder der Idee auftreten, so entsteht die metaphorische Allegorie, oder, falls dabei menschliche Empfindungs-, Denk- und Handlungsweise auf Naturgegenstände übertragen wird, die anthropomorphische.

Die Parabel als Dichtungsart ist, wie Fabel und Allegorie, die Veranschaulichung eines allgemeinen Satzes durch einen besondern Fall. Doch sind in ihr Menschen die Träger der Idee, und das von ihnen Erzählte ist in der Regel den wirklichen Natur- und Lebensgesetzen gemäß, nur einfachen Hergangs, aber stark idealisiert. — Weniger einfach, als gewöhnlich in der Fabel, ist die Art des Erzählens schon darum, weil Menschen so viele individuelle Verschiedenheit haben und die hier auftretenden also doch

etwas charakterisiert werden müssen. Sodann pflegt die Moral oder dargestellte Wahrheit der Parabel nicht eine bloße Klugheitsregel zu sein, sondern dem Gebiete des höheren Seelenlebens anzugehören, auch nicht so nackt und ausgesprochen vorgelegt zu werden, als in der Fabel. — Durch alles das steht die Parabel der Allegorie näher als der Fabel. — Übrigens giebt es auch viele, Parabeln genannte, selbständige Gedichtchen, die nur genau dasselbe sind, was wir in unserm zweiten Teile als Parabel, Simile, Gleichnis oder Vergleichung kennen lernten, und die demgemäß gewöhnlich mehr lyrisch als episch erscheinen. — Wenn die erzählende Parabel besonders ehrwürdige Personen oder Gegenstände der christlichen oder jüdischen, auch wohl irgend einer andern Religion, vorführt, so wird sie Paramythie genannt.

Für Allegorie, Parabel und Paramythie ist die Form ganz der Wahl des Dichters anheim gestellt.

Zu nennen sind zu diesem Paragraphen: Scriver, Herder, Stolberg, Lessing, Schiller, Goethe, Bürger, F. A. Krummacher, Rückert, Agnes Franz u. a.

§ 20. **Die poetische Erzählung.** Zwar ist jedes epische Gedicht ein erzählendes. Was man aber im engern Sinne poetische Erzählung nennt, ist gewissermaßen die Grundlage aller andern epischen Arten. Sie stellt eine einfache, dem wirklichen Leben entsprechende, Begebenheit ernsten oder heitern Inhalts dar, und zwar in einer poetischen Form und nur zu dem Zwecke angenehmer Unterhaltung. — Bei ganz kleinem Umfange und mit witziger Pointe (Gedankenspitze) nennt man sie auch poetische Anekdote.

Dichter poetischer Erzählungen: Hans Sachs, Hagedorn, Kleist, Gellert, Lichtwer, Pfeffel, Seume, Wieland, Schiller, Langbein, Schelling, Uhland, Chamisso, Simrock, Bodenstedt, Heyse, Joh. Fastenrath, Annette von Droste-Hülshoff u. a.

§ 21. **Mythe, Sage, Märchen und Legende.** Der aus der Vorzeit stammende Erzählungsstoff heißt, soweit er sich auf die von der Volksphantasie geschaffenen Götter und ihre Thaten und Schicksale bezieht, Mythe oder Mythus. Aus dem letzteren wird, falls spätere Bearbeiter ihm eine allegorische Bedeutung unterlegen, eine

Paramythie, von der schon früher geredet wurde. — Alle auf die historischen Persönlichkeiten bezogenen, aber nicht als wirklich nachweisbaren, oder aus der Zeit der historischen Dämmerung erhaltenen Überlieferungen, also alle Überlieferungen, welche entweder an bestimmte Orte vorhistorische Ereignisse oder an bestimmte Personen unbeglaubigte Thatsachen anschließen, werden Mären oder Sagen genannt. Sehr häufig ist diesen Sagen Wunderbares beigemischt, nicht ganz selten zeigt es sich geradezu, daß ehemalige Göttergeschichten unter verschiedenartigen Einflüssen in Heldengeschichten umgegossen sind. — Ja selbst die Märchen, d. h. kleine Erzählungen von Begebenheiten, in denen die persönlichen und örtlichen Beziehungen nicht mehr erkennbar sind, erweisen sich bei genauer Untersuchung als abgeblaßte, ausgewaschene Mythen und Sagen, und es ist eine der dankenswertesten Aufgaben, in diesen Märchen die ursprüngliche Beziehung zum Götterglauben des Volkes oder zum Heldenkultus desselben nachzuweisen. Thatsächlich ist meist in den Märchen, deren überaus hohes Alter oftmals außer allem Zweifel steht, nur das Wunder, des Glaubens liebstes Kind, geblieben, während die mythischen oder sagenhaften Personen und Orte gänzlich zurücktreten; allenfalls leben im Märchen (wir meinen natürlich bis jetzt nur das im Volke vererbte und lebendig gebliebene „Volksmärchen") die zwischen Göttern und Menschen mitten inne stehend gedachten wunderbaren, helfenden oder schädlichen Wesen, die Elfen und alle Geister in Luft, Wasser und Bergen, Zauberer, Zwerge und Riesen; nicht selten dringt die christliche Anschauung mit in die Märchen herein mit den Figuren von Engeln und Teufeln, mit christlichen Weihehandlungen (Taufe, Firmung u. s. w.).

Allen diesen überlieferten, teilweise uralten Erzählungen gegenüber, die man die Volkswiegenlieder nennen könnte, stehen nun von einzelnen neueren Dichtern frei erfundene Dichtungen gegenüber, deren Wert in der Originalität der Fabel, in der Kraft der Phantasie, in der Gleichartigkeit mit den Produkten der epischen Volkspoesie, in der Tiefe der Idee und in dem ästhetischen Wohlgefallen, welches sie zu erregen vermögen, liegt. Es giebt thatsächlich ganz

moderne Mythen, Sagen (z. B. die von der Lorelei) und Märchen. Namentlich ist unsere Litteratur reich an Kunst-Märchen, welche durch die Vorbilder des dänischen Märchenerfinders Andersen und durch die orientalischen Märchen (Tausend und eine Nacht) ebenso als durch die reichen, von verdienstvollen Männern dem Volksmunde abgelauschten und gesammelten, Märchen (Gebrüder Grimm, Musäus, Bechstein) ins Dasein gerufen worden sind.

Entnimmt die poetische Erzählung ihren Stoff dem religiösen Gebiete, aber nicht eigentlich aus der heiligen Schrift, sondern aus den an Christus, die Apostel und die Heiligen sich knüpfenden sagenhaften Überlieferungen, so entsteht die Legende, die christliche Sage in poetischer Form. Ursprünglich bedeutete dieser Ausdruck Legenda das an den Märtyrer- und Heiligentagen über Leben, Thaten und Leiden der betreffenden bedeutsamen Persönlichkeiten der christlichen Kirche Vorzulesende.

Da solche Lebensbilder meist historisch unbeglaubigte, wunderbare oder tiefsinnige Züge mit enthielten, so wurden gerade diese letzteren zum Gegenstande poetischer Behandlung ausgesucht. Der Ton, in welchem die Legenden erzählt wurden, ist in der neueren Zeit ein ganz verschiedener, meist ein ernster, nicht selten aber auch ein komischer, welcher die Schwächen der Heiligen, namentlich ihren Abstand von Christo, dem unvergleichlich höher stehenden, in harmlosem Spotte und in treuherziger Ironie ausdrückte. Erneuerer der ernsten Legende ist Herder, dem Kosegarten, Schubart, Uhland, Rückert, G. Schwab, Simrock, Bäßler u. a. gefolgt sind; die komische Legende, von Hans Sachs in die Litteratur mit Glück eingeführt, wurde von Goethe erneuert (das Hufeisen) und von Schefer (der Gast), Langbein (der Gastfreund) und Bäßler mit Geschick nachgeahmt. — Selbstverständlich sind auch auf heidnischem (brahmanischem oder buddhistischem), auf muhamedanischem und mosaischem Boden Legenden im weiteren Sinne möglich und wirklich entstanden, als religiöse Sagen irgend eines Glaubensbekenntnisses. Nicht selten stößt auch die Legende ganz nahe an die Paramythie heran, wenn die Erzählung nur zur Versinnlichung einer religiösen Idee erfunden ist

und ihr mit dem Kleide einer Legende auch dasjenige einer Gotteshandlung oder -offenbarung angezogen worden ist.

Unter den Dichtern und Bearbeitern von Märchen und Sagen sind zu erwähnen: Musäus, Wieland, Goethe, Schubart, Tieck, Brentano, Fouqué, Arnim, Jakob und Wilhelm Grimm, Chamisso, Hauff, Bechstein, Rückert, Simrock, Emil Engelmann u. a.

§ 22. Die **Idylle** oder auch das **Idyll** (eigentlich kleines Gemälde) ist von Jean Paul treffend als die „epische Darstellung des Vollglücks in der Beschränkung" definiert worden. Jean Paul setzt hinzu: „Diese Beschränkung kann sich bald auf die der Güter, bald der Einsichten, bald des Standes, bald aller zugleich beziehen." In ganz einfachen, von der Kultur wenig oder nicht berührten, von den hochgehenden politischen Wogen ebenso unbespülten, als von verbrecherischen oder nur aufregenden Leidenschaften freien, heiteren Verhältnissen eines ungestörten Naturgenusses und Familienglückes bewegt sich die Idylle. Sie kann ausarten in sentimentale und unwahre Schäferpoesie, Geßnerschen Geschmackes; sie kann auch sonst unwahr werden, wenn sie die Verhältnisse so ideal, so unwirklich schildert, daß man nach Utopien oder ins Paradies sich versetzt glaubt, aber nicht in eine Zeit, an Orte, unter Personen, wo man doch unter den Folgen des Sündenfalls zu seufzen hat. Menschen sind ja eben nie Heilige, geschweige Engel. Aber, wenn solche Karikaturen vermieden werden, wenn die Charaktere zwar veredelt, aber nicht eigentlich unmöglich erscheinen, dann haben die Idyllen einen hohen Reiz und einen nicht nur poetischen, sondern auch ethischen Wert, uns Bilder zu zeigen einer bereits erlangten, wenn auch noch relativen Harmonie der Menschen untereinander und mit der sie umgebenden Natur. Es giebt ja glücklicher Weise auch schon auf Erden glückliche Menschen, über deren Hütten, fern vom Weltgetriebe, der Friede Gottes thront.

Die moderne Idylle wählt ihren Schauplatz am liebsten in ehrbaren Landprediger-, Dorfschullehrer-, Dorfschulzen-, Förster-, Landwirt- und Handwerker-Familien. — Ge-

wöhnlich bedient man sich des Hexameters, jambischer Maße oder auch poetischer Prosa. — Dichter: Geßner, Ew. von Kleist, Voß, Goethe, Kosegarten, Neuffer, Hebel, Eberhard, Immermann, Auerbach, Horn, Reuter, Hebbel, u. a.

§ 23. **Ballade** und **Romanze** sind kleinere, vorzugsweise auf Anregung der Phantasie und des Gefühls gerichtete Erzählungen in poetischen Formen. Unter „Romanzo, Romance, Romanze" verstanden unsere Vorfahren lange Zeit alle aus einer romanischen Sprache (d. h. aus einer Tochtersprache des Römischen oder Lateinischen) übertragenen Gedichte; dann aber insbesondere die erzählenden der Spanier, und was an deutschen Produkten diesen nach Inhalt und Form ähnlich gefunden wurde. Das Wort „Ballade" stammt vielleicht von dem keltischen gwaelawd (sprich walad), was so viel wie Volkslied bedeutete. Schon etwa seit Jahrhunderten bezeichneten die Engländer und Schotten ihre erzählenden Volkslieder als Balladen, und von daher ist, als im achtzehnten Jahrhundert manche dieser Volks-Balladen ins Deutsche übertragen wurden, der Name uns überkommen, den man dann auch auf erzählende deutsche Originalgedichte ähnlicher Art anwandte. — Fassen wir nun einerseits die spanischen Vorbilder unserer Romanze und andererseits die englischen, schottischen und skandinavischen unserer Ballade ins Auge, so ergiebt sich folgendes zur Unterscheidung unserer beiden Arten unter einander. In der Ballade tritt der Dichter meist hinter seinen Stoff zurück, und läßt ihn objektiv durch sich selbst und durch kurze Äußerungen der handelnden Personen klar werden und wirken; oft sogar ist sie fast ganz dialogisch, dramatisch gehalten, aber auch dann ohne breite Reflexionen. Die Romanze dagegen liebt es, auch die innere Seite des Handelns, die Beweggründe darzulegen; und wenn sie die dazu dienende Reflexion auch meist nicht im eigenen Namen des Dichters giebt, sondern den handelnden Personen in den Mund legt, so werden doch eben dadurch deren Reden leicht beträchtlich ausführlicher als in der Ballade. Letztere überspringt auch oft Einzelnes und läßt es durch Nachfolgendes wie Vorhergehendes erraten, um dadurch die Aufmerksamkeit

des Hörers um so mehr anzuregen und seine Phantasie zur Mitthätigkeit zu spornen; wogegen in der Romanze die Erzählung mehr ebenmäßig, lückenlos und in sich selbst klar fortschreitet. Das Element des Mythischen, überhaupt des Wunderbaren, ist in beiden Arten nicht ausgeschlossen, findet sich aber in der Ballade häufiger als in der Romanze, welche das Natürlich-Romantische vorzuziehen pflegt. Ein überraschender Ausgang steht beiden Arten gut; auch die Beschränkung der Handlung auf eine einzige Scene oder wenigstens einen nicht langen Zeitabschnitt. Die Form anbelangend, entspricht der Romanze besonders der vierfüßige, nebenbei auch der dreifüßige Trochäus, — mit Schlußfüßen, die entweder Assonanzen oder Reime bilden, und zwar mit Vorliebe weibliche. Für die Ballade dagegen passen ihrem Ursprunge nach vorzugsweise steigende und männlich gereimte Rhythmen von 4 und 3 Füßen. Übrigens gehört in manchen unserer Gedichte dieser Arten einzelnes zur Eigentümlichkeit der Ballade, anderes zu der der Romanze, ohne daß wir den Dichtern dieserhalb Vorwürfe machen dürfen; und zur Form wählte man häufig auch andere als vorstehend angegebene Maße, namentlich auch die Nibelungenstrophe. Strophische Abteilung der Verse findet fast immer statt. — Der Stoff wird nach Belieben aus der Sage, aus der Geschichte oder aus dem Leben der Gegenwart genommen oder vom Dichter erfunden.

Romanzen- und Balladendichter: Bürger, Goethe, Schiller, Körner, Uhland, Chamisso, Schwab, Kerner, Rückert, Heine, Platen, Grün, Lenau, Zedlitz, Freiligrath, Vogl, Fontane, Dahn; Luise Brachmann, Annette von Droste-Hülshoff, Helene von Engelhardt, u. a.

§ 24. **Epos** oder **Heldengedicht** nennen wir im allgemeinen jedes epische Gedicht größern Umfangs; ein besonders großartiges auch **Epopoe**. Die Handlung im Epos und zumal in der Epopoe ist eine zusammengesetzte, aus verschiedenen, oft zahlreichen Einzelhandlungen bestehend, welche aber zusammen ein harmonisches, organisches Ganzes bilden müssen, und verbreitet sich erheblich in Zeit und Raum. Eine Zwischenerzählung, welche nur wenig orga-

nisch mit der Haupthandlung verbunden ist, jedoch die einheitliche Gesamtwirkung des Gedichtes ebenfalls nicht beeinträchtigen darf, heißt Episode. Das Ganze muß ein deutlich hervortretendes Hauptziel haben, wenn auch die Zwischen- und Nebenhandlungen den Weg zu demselben dann und wann unterbrechen. Meist wird die Einheitlichkeit dadurch erhöht, daß unter den Personen eine hervorragt als Träger und Lenker der Haupthandlung, als „Held“, um den die übrigen teils als Helfer, teils als Gegner, teils mehr unbewußt mitwirkend sich herum bewegen. In andern, namentlich großartigeren Epen erscheinen der Hauptpersonen von fast gleicher Bedeutung mehrere; dabei ist es um so nötiger, daß alles zur großen Haupthandlung, zur Katastrophe, in Beziehung stehe, teils ihren Eintritt befördernd, teils ihm widerstrebend. Es können auch eine Zeitlang mehrere epische Fäden (Erzählungsstoffe) von fast gleicher Bedeutung neben einander herlaufen und vom Dichter abwechselnd weiter gesponnen werden; doch müssen diese dann später in Wechselwirkung treten und schließlich sich verknüpfen.

§ 25. Manche Kulturvölker haben oder hatten ihre Nationalepen, d. h. solche Epen, welche, aus dem Volke herausgewachsen, traditionell gewordene, im Volksmunde umgebildete und ausgeschmückte große Thaten und Erlebnisse nationaler Vergangenheit verherrlichten und vom Volke als köstliches Eigentum hochgehalten wurden. Oft traten sie erst in von Ungenannten verfaßten, romanzenartigen Bruchstücken auf, die vielfach, auch bei Festlichkeiten von herumziehenden Sängern, vorgetragen wurden, dabei auch häufig Verbesserungen und Ergänzungen erfuhren. Später fand sich dann eine bedeutendere Dichterkraft, nahm die umlaufenden Lieder und Traditionen eines Hauptsagenkreises in sich auf und schuf daraus — mit Pietät, aber doch umdichtend, sichtend, veredelnd, ergänzend und ordnend — ein großes, einheitliches Gedicht, von angemessener, gleichmäßiger Form. Die Nation erkannte in diesem ihr Eigentum wieder und fand durch die vollkommnere Gestalt sich selbst geehrt; das Gedicht ward ihr Stolz, — ihr Nationalepos. Waren noch Unvollkommenheiten darin, oder

erschienen mit der Zeit Sprache und Dichtungsweise veraltet, so erlebte es auch wohl noch weitere Umwandlungen. So ungefähr mag z. B. bei den Griechen die Ilias, bei unsern Ahnen das Nibelungenlied entstanden sein, während die Cidromanzen der Spanier innerhalb des angedeuteten Entwicklungsganges stehen blieben. — In anderm Sinne dürfte auch bei fortgeschrittener Kultur, auch noch in unserer Zeit, ein Nationalepos unter Umständen nicht unmöglich sein. Nur wäre dazu ein bedeutender Dichter erforderlich, und ein Stoff, welcher noch wirklich im Volke lebt und es mit patriotischer Begeisterung erfüllt.

Die Epen überhaupt teilen wir in heroische, romantische, historische, idyllische, religiöse und komische.

§ 26. Das heroische Epos behandelt Stoffe aus dem Altertum, entweder dem griechisch-römischen oder dem germanischen rc. Die unsterblichen Muster, zumal bei altklassischem Stoff, sind die Ilias und die Odyssee. Da aber jeder Dichter, auch wenn er eine untergegangene Kulturwelt schildert, für seine eigene Zeit zu dichten hat, wie auch Homer es that, so darf er sich nicht aneignen, was keinen allgemeinen und genügenden Anklang mehr finden kann; so namentlich keine homerische „Göttermaschinerie“, auch keine nordisch-germanische rc. Würdigste Aufgabe dagegen bleibt es, von Homer eine ruhigbesonnene, objektive, überall gleich sorgsame und möglichst schöne, anschauliche Darstellung des Fortschreitenden zu lernen. — Altdeutschen Stoffes und Geistes sind — außer Nibelungenlied und Gudrun — Simrock's „Amelungenlied“ (in Nibelungenstrophen) und Jordan's „Nibelungen“ (in allitterierten Versen). — Lingg's „Völkerwanderung“ (in schönen Oktaven) hat zu wenig Einheitlichkeit. „Tunisias“ und „Rudolphias“ von Pyrker haben bei noch weniger altem Stoff viel von altklassischer Art, suchen aber die Göttermaschinerie durch bloße Allegorieen, personifizierte Begriffe zu ersetzen, was uns kalt läßt. — Als mehr altklassischer Art nach Stoff, Geist und Form nennen wir: „Euphorion“ von Gregorovius (in Hexametern); „Ahasver in Rom“ von Hamerling (in fünffüßigen Blankversen) nähert sich schon dem romantischen Geschmack.

§ 27. Das romantische Epos zieht die mannigfach ansprechenden Stoffe den großartig wichtigen vor, und nimmt sie aus dem bunten Ritter-, Minne-, Kloster-, Glaubens- und Aberglaubenswesen des Mittelalters, der „romantischen Zeit“. Dementsprechend pflegt in ihm ein Hauptelement das Wunderbare zu sein, aber in Gestalt von Elfen, Feen, Kobolden, Riesen, Zwergen, u. s. w., und das ist etwas, was unserer Zeit noch nicht so fern liegt, als die griechische Götterwelt. — Die üblichsten Formen sind: Oktave, Nibelungenstrophe und gereimte vierfüßige Verse.

Beispiele: „Parceval“ von Wolfram von Eschenbach, „Tristan und Isolde“ von Gottfried von Straßburg, „Iwein“ von Hartmann v. d. Aue (alle drei auch verneudeutscht); „Oberon“ von Wieland, „Cäcilie“ und „Bezauberte Rose“ von Ernst Schulze, „Otto der Schütz“ von Kinkel, u. a.

§ 28. Das rein historische Epos stellt wirkliche Begebenheiten der Weltgeschichte, besonders auch der neueren und neuesten Zeit, treu dar, jedoch mit freier Sichtung und Ausmalung der Details und mit ästhetischer Abrundung, bezw. mit Hinzudichtung von Privat- und Familienereignissen. Wir möchten vermuten, daß es, obgleich bis jetzt noch wenig kultiviert, von allen Eposarten am meisten Zukunft haben werde. Es ist in verschiedenstem Umfange möglich, bis zur großartigsten Epopoe. Passende Formen: Der fünffüßige Blankvers, die Nibelungenstrophe, die Oktave, der Hexameter.

Beispiele, zum Teil nur als Anfänge oder Bruchstücke zu betrachten: „Leuthen“, „Hohenfriedberg“, „Abukir“ und „Waterloo“ von C. S. Scherenberg, „Haspinger“ von G. Fischer, „Ziska“ von W. Meißner, „Ludwig XVI.“ von A. Schults, „Sebastopol“ von Gottschall, „Der König von Sion“ von Hamerling, „Barbablanca“ von Günthert u. a.

§ 29. Das idyllische oder bürgerliche Epos ist eine Idylle größern Umfangs, daher auch mit größern Gegensätzen und Verwicklungen, als die kleinere Idylle sie zeigt. Einige Anlehnung an einen historischen Hintergrund steht ihm gut. Als Form wählte man nach dem Vorgange der Voß'schen „Luise“ fast immer den Hexameter. Vollkommenstes Muster ist Goethe's „Hermann und Dorothea“.

§ 30. Als **religiöse Epen** betrachtet man vorzugsweise diejenigen, in welchen biblische Personen, auch biblische Stoffe und Ideen vorgeführt werden. Ausländisches Hauptvorbild ist „Das verlorene Paradies“ von Milton.

Deutsche Beispiele: „Heliand“ aus dem 8. Jahrhundert, Klopstock's „Messias“, Diterici „Joseph“, Kulemann „Judith“, Moritz „Christus“, Plönnies „Ruth“, Rappaport „Mose“, Seidel „Paulus“ u. a.

In einem weitern Sinne gehören begreiflich auch diejenigen Epen hierher, welche keinen biblischen, wohl aber einen kirchengeschichtlichen Stoff (wie z. B. Lenau's „Savonarola“) oder auch nur eine vorherrschend religiöse Tendenz haben, wie z. B. die allzu weichliche „Amaranth“ von Redwitz.

§ 31. Das **komische Epos** will das Gefühl des **Lächerlichen** erwecken, und erreicht seinen Zweck durch die Charakterisierung seines Helden, durch die Verhältnisse, in die es ihn hineinführt, überhaupt durch die Ereignisse, die es darstellt, und durch die Art dieser Darstellung, durch Naivetät, Laune, Witz, Ironie, Spott, Satire, Parodie, Travestie.

Beispiele: „Der Renomist“, „Das Schnupftuch“ ꝛc. von Zachariä, „Die travestierte Äneis“ von Blumauer, „Die Jobsiade“ von Kortum, „Die verkehrte Welt“ von Glaßbrenner, „König Pharao“ von Gottschall, „Schach dem Könige“ von Eckstein, „Der neue Tannhäuser“ u. a.

Meist als Nebenart des komischen Epos tritt das **Tierepos** auf. Statt menschlicher Personen sprechen und handeln in ihm Tiere, wie in der Fabel. Aber die Moral der letztern fehlt ihm entweder oder ist der komischen, oft auch satirischen Tendenz mehr untergeordnet.

Beispiele: „Reineke Fuchs“, — sowohl der mittelalterliche, als die Bearbeitungen und Nachahmungen desselben von Goethe, Glaßbrenner ꝛc.; ferner „Der Froschmäusler“, die „Giranopygmaimachie“ von Pöschl, „Der Ameisen- und Immenkrieg“ von Bäßler, u. a.

§ 32. **Der Roman und die Novelle** sind dem größern heutigen Publikum, welchem der Geschmack am Epos vielfach verloren gegangen ist, gewissermaßen an die Stelle des letztern getreten. Sie sind beide mehr oder weniger idealisierte, weniger oder mehr der Wirklichkeit entsprechende **Lebensbilder in poetischer Prosa**. Beide führen erfundene oder wenigstens mit freier Phantasie aufgefaßte,

zusammengesetzte und verschmolzene Begebenheiten und meist fingierte Personen vor. Beide schildern in den meisten Fällen das gegenwärtige Leben, wenigstens ein solches, das der Gegenwart noch nicht unverständlich geworden; auch wo sie die Sitten längst vergangener Zeiten oder weit entlegener Länder schildern, wirken sie überwiegend durch dasjenige, was noch jetzt als allgemein menschlich erkannt wird. Beide beginnen gern mitten in einer anregenden Situation, und bringen bei Gelegenheit nachträglich zu unserer Kenntnis, was an Vorhergegangenem noch erforderlich ist, um den Fortgang zu verstehen; suchen auch gern durch Absonderliches und vorläufig Rätselhaftes, selten durch eigentlich Wunderbares, unser Interesse zu erregen, durch Verwicklungen und Kollision (Gegeneinanderwirken) unsere Erwartung zu spannen und durch eine überraschende und schöne Entwicklung uns zu befriedigen. Beide befassen sich am liebsten mit Personen beiderlei Geschlechts und höheren Jugendalters, veranschaulichen uns deren Bildungsgang durch den gesellschaftlichen Verkehr, und schließen meist mit Heirat oder Verlobung. Beide erhöhen ihren Wert oft durch feine Charakter- und Seelenmalerei, und auch dadurch, daß sie ihren, gewöhnlich sehr verschiedenen, Personen mancherlei beachtenswerte, oft tiefe Betrachtungen in den Mund legen, welche deren Standpunkten entsprechen müssen und daher die Gegenstände von den verschiedensten Seiten uns darstellen. — Nur giebt es leider auch eine Unmasse von Romanen und Novellen, deren stoffliche und reflektierende Darstellungen auf verwerflichen Lebensanschauungen und Tendenzen beruhen. — Die Novelle unterscheidet sich vom Roman fast lediglich durch kleinern Umfang, — aber nicht nur ihrer äußern Erscheinung, sondern auch des Lebenskreises oder des Lebensabschnitts, den sie behandelt. Sie verhält sich zum Roman wie die poetische Erzählung zum Epos, oder wie das kleinere Epos zur Epopoe. — Die Novelle sowohl wie der Roman läßt sich einteilen: a. in Stoff- und Tendenz-, b. in historische und rein fingierte, c. in ästhetische, politische, soziale, pädagogische, moralische, ascetische, theologische und philosophische, d. in ernste, sentimentale, humoristische und satirische, e. in Hof-,

Kriegs-, Salon-, See-, Reise-, Familien-, Gelehrten-, Künstler-, Beamten-, Militär-, Bürger-, Bauern-, Ritter-, Räuber-, Schmuggler-, Schelmen- und Vagabunden-Romane und Novellen. — Novellenähnliche Produkte, die auf Kunstmäßigkeit der Erfindung und Ausführung weniger Anspruch machen, nennen sich gewöhnlich nur „Erzählung“. Ungewöhnlich kleine Novellen bezeichnen sich auch wohl als Novelletten.

Obgleich manche unserer Romane und Novellen in hohem Grade verdienen, vom gebildeten Publikum gelesen, genossen und beachtet zu werden, so ist doch die vielfach herrschende Vorliebe für diese zur Mode gewordenen beiden Dichtungsarten kaum zu rechtfertigen; — die zu frühzeitige und die nicht auf guter Auswahl beruhende Roman- und Novellen-Lektüre aber ein höchst verderbliches Übel, vor dem nicht genug gewarnt werden kann.

Die Zahl der Romanen- und Novellendichter, zumal mit Einschluß der durch Übersetzung zugänglich gewordenen, ist Legion. Hervorragendere deutsche, von denen wir aber auch bei weitem nicht alles gutheißen können, sind: Goethe, Tieck, Ernst Wagener, Posgaru, W. Hauff, Eichendorf, Steffens, Sealsfield, Postl, Immermann, Spindler, Wilibald-Alexis (Häring), Zschokke, H. König, Hackländer, Gutzkow, Freytag, Gerstäcker, O. Müller, Stiffter, Storm, Scheffel, Spielhagen, Höfer, Hamerling, Eckstein, Gottschall u. a.; Caroline Pichler, Friederike Lohmann, Henriette Hanke, Johanne Schopenhauer, Frau v. Paalzow, Luise Mühlbach, Marie Nathusius, Ottilie Wildermuth u. a.

Abschnitt III.

Die dramatische Poesie.

§ 33. „Drama“ heißt Handlung, bezeichnete aber schon bei den Altgriechen auch die Darstellung einer Handlung. Das paßt genau zu dem Wesen und der Bedeutung der dramatischen Poesie. Sie stellt Handlungen dar, und zwar als solche, — nicht als Begebenheiten ver-

gangener Zeit, sondern als eben jetzt vor sich gehend. Handlung aber ist — gelingende oder mißlingende Willensausführung; sie ist das, was sowohl die Weltgeschichte als das Privatleben vornehmlich gestaltet; „Handlung ist der Welt allmächtiger Puls". — Der Dramatiker tritt zwar hinter die Personen seiner Dichtung zurück, spricht und thut in dieser nichts im eigenen Namen; aber die Personen seiner Dichtung stellt er — wenn auch nicht auf die wirkliche Bühne der Welt, so doch im Geist schon auf die Bühne, welche die Welt bedeutet, — läßt sie sprechen und handeln wie lebende Menschen in der Erregtheit des Augenblicks. Selbst wenn die im Drama dargestellte Handlung ursprünglich und eigentlich einer längst vergangenen Zeit angehört, der Dramatiker läßt sie uns als eine gegenwärtige, eben jetzt sich ereignende, erscheinen. — Wie nun geschieht das? Sein Hauptmittel dazu, das er selbst anwendet, ist die Gesprächsform, der Dialog. Vollendet aber wird die Vergegenwärtigung nach seiner Vorschrift von andern Künstlern, den Schauspielern, durch die theatralische Vorstellung. Wir haben es hier nicht mit dieser, nur mit der Arbeit des Dichters zu thun. — Nach Feststellung des Plans, der auf Schaffung eines harmonisch und ästhetisch wirkenden, wenn auch vielleicht bunt zusammengesetzten Ganzen gerichtet sein muß, liegt ihm wesentlichst ob, den Dialog so zu gestalten, daß jede Person das und immer nur das spricht, was in ihrer jeweiligen Situation und Intention (Lage und Beabsichtigung) dem ihr beigelegten Charakter, wie auch dem planmäßigen Fortschritte der Handlung am besten entspricht. Weil eben darum der Dialog nicht ganz selten die eigentlichen Beweggründe und Zielpunkte der Redenden absichtlich verhüllt, der Leser, Hörer oder Zuschauer aber auch diese wissen muß, so läßt der Dichter mitunter sie dieselben in einem Monologe aussprechen, d. h. in einem Selbstgespräche, einem lauten Denken. Im Monolog, und oft auch schon im Dialog, offenbaren somit die Personen ihr Innerstes, ihre Empfindungen und Gedanken, — was mehr oder weniger und oft ganz dem Wesen der Lyrik entspricht; ja, es werden nicht selten auch wirkliche Lieder eingeflochten. An andern Stellen der Dramen wird auch

von dieser oder jener Person über Vorgefallenes erzählend berichtet. So stellen sich im Drama Lyrik und Epik ein, um der Dramatik, als der höheren Schwester, zu dienen. Oft findet auch durchgängig eine Verbindung der Poesie mit der Musik statt.

§ 34. Meist besteht ein Drama aus mehreren Hauptabteilungen, Akte oder Aufzüge genannt, besonders oft aus 5 oder 3, oft jedoch auch nur aus einem. Aufzüge heißen diese Teile mit Rücksicht auf den Vorhang bei der Aufführung, — Akte, weil sie als Hauptteile der Gesamthandlung auch selbst Handlung enthalten. Jeder Akt zerfällt in eine beliebige Anzahl von Szenen oder Auftritten. Diese beiden Wörter werden meist als gleichbedeutend gebraucht; richtiger ist, wenn man jede Szene reichen läßt bis zu einer Veränderung der Szenerie, jeden Auftritt nur bis zu irgend einer Vermehrung bezw. Verminderung der gerade auf der Bühne sichtbar sein sollenden Personen. — Ohne Grund und Zweck sollte der Dichter nicht nur nicht die Szene wechseln, sondern auch keine Person auf- oder abtreten lassen. Ohne Grund und Zweck sollte er auch weder eine Nebenhandlung mit der Haupthandlung verbinden, noch zwischen den Akten, Szenen und Auftritten dem Inhalte nach auffallend mehr Zeit vergehen lassen, als in Wirklichkeit der Fall ist. Bei genügendem Grund und Zweck aber darf er auch letzteres, und manche Stoffe erfordern es unbedingt, wenn sie nicht zu offenbarer Unnatur zusammengeschraubt werden sollen. Die vielumstrittenen drei Einheitsforderungen des Aristoteles und seiner übertreibenden Ausleger, die Einheiten der Handlung, des Orts und der Zeit, brauchen also nicht unbedingt beachtet zu werden.

In einem fünfaktigen Drama enthält gewöhnlich der erste Akt die „Exposition“, d. h. die schon durch Handlung vermittelte Darlegung der persönlichen und sachlichen Verhältnisse, aus denen die Haupthandlung sich entwickeln soll, und das erregende Moment, durch welches die Handlung zu einer dramatisch bewegten wird. Von da ab steigt die Handlung durch den ganzen zweiten, bis sie im 3. Akte, zumeist am Schlusse desselben, ihren Höhepunkt erreicht.

Der 4. und 5. Akt gehören der sinkenden Handlung an und der fünfte bringt uns außer dem Momente der letzten Spannung noch die Katastrophe oder die Lösung. Im dritten Akt hat die Verwicklung ihren Höhepunkt, der „Konflikt" seine drohendste Spitze. Liefen bis dahin verschiedene Fäden der Handlung nebeneinander her, so ist hier der Ort, sie wenigstens schon in bedeutsame Berührung zu bringen. Der vierte Akt führt uns zur „Peripetie" d. i. zu einer Wendung, einer beginnenden Andersgestaltung der Lage der Personen und besonders des dramatischen Helden. Endlich bringt der fünfte Akt die weitere Entwicklung, die Auflösung des Knotens, die Ausgleichung oder die „Katastrophe". — In Dramen von weniger Akten rücken dieselben Bestandteile verhältnismäßig näher zusammen.

Der Stoff, die „Fabel" des Dramas, ist entweder Erfindung des Dichters, oder sie ist, dem Wesentlicheren nach, der Weltgeschichte oder dem Mythen-, Sagen- und Märchengebiete oder der wahren oder unwahren Erzählung irgend eines Einzelnen entnommen. Der Hauptarten dramatischer Poesie sind vier: die Tragödie, die Komödie, das Schauspiel und die Oper.

§ 35. **Die Tragödie** oder **das Trauerspiel** ist nach der Erklärung des Aristoteles die dramatische Darstellung einer vollständigen, ernsten und bedeutsamen Handlung, welche durch Erregung von Furcht und Mitleid die Reinigung (Katharsis) dieser Effekte vollbringt. — Es dürfte aber deutlicher und bestimmter sein, wenn wir mit Benutzung neuerer Ästhetiker sagen: Die Tragödie, nicht nur die altklassische, auch die ihr frei nachgebildete moderne, stellt den Menschen dar, wie er sich einer überlegenden Macht entgegenstellt und im ernsten Kampfe mit ihr die formale Freiheit menschlicher Willenskraft bewährt, zugleich aber auch, seine sittlichen Schranken durchbrechend, eine Schuld auf sich ladet, um welcher willen er nun mit der Hingabe seiner endlichen Existenz die Sühne erlangt. — Die entgegenstehende Macht braucht nicht immer dieselbe, nicht jedesmal gleicher Art zu sein. Die Griechen, so lange sie ihre alt-

nationalen Anschauungen bewahrten, dachten sich dieselbe mit religiöser Ehrfurcht als das Fatum, d. h. als ein fest vorherbestimmtes und im vorliegenden Falle gewöhnlich durch das Orakel auch vorhergesagtes — Schicksal, welchem selbst die Götter nach ihrem individuellen, nicht geeinten Willen unterworfen seien. Dieser allgewaltigen Macht, der gegenüber sie aber an der menschlichen Willensfreiheit festhielten, erschien in der griechischen Tragödie der dramatische Held gewöhnlich schon von vorn herein verfallen, nämlich durch eine frühere „tragische Schuld“, die oft nicht nur seine eigene war, sondern auch die eines Vorfahren, welcher damit den Fluch der rächenden Götter, den Fluch der Nemesis oder der Erinnyen (Eumeniden, Furien) auf sich oder seine Nachkommen herabzog. Lud auch der Held, indem er der vorhergesagten Strafe zu entgehen suchte, selbst eine Art Schuld auf sich, so war doch auch diese nach unsern Begriffen oft kaum eine wirkliche. — Der Stoff der antiken Tragödie war aus der national-mythischen Heldensage entnommen oder abgeleitet, und diese war allen Griechen bekannt, damit auch die Hauptmotive der Katastrophe und im allgemeinen selbst die Charaktere der auftretenden Personen. So konnte das Drama sehr einfach gehalten werden, bedurfte weder einer längern Motivierung noch einer ausgeführteren Charakterzeichnung. In beiden Beziehungen genügten wenige Pinselstreiche, die aber kräftig und meisterhaft zu sein pflegten. Die Hauptpersonen waren gewissermaßen an die Grenzen des Menschentums gestellt, und nicht selten traten sogar Götter handelnd auf. Kurz, alles trug das Gepräge der nationalen Anschauung und des Klassisch-Erhabenen, — auch der „Chor“, eine in dieser Form uns fremdartige, ja auch dem Wesen des Drama's an und für sich widerstreitende Erscheinung, gleichsam eine, auf die Bühne verlegte, Urteil, Gefühl und Ermahnung aussprechende ideale Zuhörerschaft. Übermenschliche Hoheit und menschliche Würde erfüllten das Gemüt mit heiligem Schauer. — Dem allen entsprach auch die Art der Aufführung: sie fand in einem weiten, nach oben offenen Gebäude statt, bei hellem Sonnenlichte; nur männliche Individuen waren die Darsteller, und sie gingen auf

dem Bühnenschuh (Kothurn), waren maskiert und trugen schleppende Gewänder. — Man mag es bedauern oder nicht, die altklassische Tragödie, wie sie war, läßt sich nicht erneuern. Sie ist mit der Kultur, aus der sie ihr Leben sog, zu Grabe gegangen.

§ 36. Nach Möglichkeit, wenn auch vielem Rechnung tragend, Ähnliches zu schaffen, und namentlich an die Stelle des antiken Fatums ein möglichst ähnliches moderneres zu setzen, wurde verschiedentlich versucht. Aber selbst Schillers Versuch dieser Art in seiner „Braut von Messina" blieb trotz höchster Anstrengung seiner so bedeutenden Dichterkraft ohne nachhaltigen Erfolg. Die Werner- und Müllner'schen Schicksals-Tragödien, wiewohl zum Teil auch nicht ohne beachtenswerte Vorzüge, verfehlten das Ziel noch weiter, indem sie entschiedener das Fatum des Altertums mit irgend einem gespenstigem Etwas des mittelalterlichen Aberglaubens vertauschten, und die tragische Katastrophe in Wahrheit als die rein zufällige Erfüllung einer würdelosen Weissagung, an die wir nicht glauben können, uns erscheinen lassen. — Hoch über alle diese Versuche hervor ragt Shakespeare's Schicksalstragödie „Macbeth". Oberflächlich betrachtet erscheint zwar auch hier das blutige Verbrechen des Heldenpaares wesentlich mit als Schuld der „Hexen", und seine Thronbesteigung und sein Untergang als die Erfüllung ihrer Weissagungen. Aber alles ist zugleich auf's meisterhafteste natürlich und psychologisch motiviert, und so vollständig, daß diese Dichtung von ihrem Werte als Tragödie kaum etwas verliert, wenn wir die Hexen bloß allegorisch, als Versinnlichung innerer Vorgänge, auffassen oder sie uns hinwegdenken.

§ 37. Unsern Trauerspieldichtern für jeden Stoff und Zweck die Anwendung übernatürlicher Mittel untersagen zu wollen, wäre unrecht. Allein es steht fest, daß die moderne Tragödie zur Erzielung einer vollen tragischen Wirkung mit natürlichen Mitteln auszureichen vermag und nur noch selten zu andern greift. Statt mit irgend einem übernatürlichen Fatum läßt sie in der Regel ihren Helden lediglich mit Menschen und natürlichen Verhältnissen kämpfen, die seinen Bestrebungen entgegen stehen; auch mit der

Naturnotwendigkeit, die in der Verkettung von Ursachen und Wirkungen sich offenbart, und oft auch mit und in sich selbst. Durch irgend eine wirkliche Schuld, welche die eigene des Helden ist und innerhalb des Dramas zur Anschauung kommt, läßt sie sein schließliches Unterliegen als notwendig, wenigstens als ethisch und ästhetisch gerechtfertigt, und zugleich als im Einklange mit unserm Glauben an ein göttliches Walten erscheinen, — während die guten Seiten des Helden, wenigstens der Mut und die Kraft, die er bewiesen hat, ihm vollauf unser Mitgefühl sichern. — Übrigens ist jedes menschliche Geschick, welches das betrachtende Gemüt zugleich beugt und erhebt, erschüttert und läutert, ein tragisches, und in entsprechender dramatischer Vorführung eine Tragödie. Schon hieraus folgt, daß es viele Arten der Tragödie geben kann und giebt. Jede moderne Tragödie aber bedarf einer guten Motivierung des Geschehenden und einer sorgfältigen Charakterzeichnung des Helden und der übrigen handelnden Personen. Auch verlangt das ganze Wesen dieser Dichtungsart, höchstens mit Ausnahme der bürgerlichen Tragödie, unverkennbar nach einer eigentlich poetischen Form, und in den meisten Fällen hat sich der jambische fünffüßige Blankvers als die passendste für sie bewährt.

Tragödiendichter: Lessing, Goethe, Schiller, Körner, Leisewitz, H. v. Kleist, Houwald, Immermann, Uhland, Grillparzer, Halm, Gutzkow, Geibel, Redwitz, Uechtritz, Kruse, Dahn, E. v. Wildenbruch, Fitger u. A.

§ 38. **Die Komödie** oder **das Lustspiel** ist die dramatische Darstellung sich zu einer Einheit zusammenschließender Handlungen, in welchen Schwäche, Eigenheit, Thorheit gegen Gewohnheitsmäßiges und Anerkanntes im gesellschaftlichen Leben oder auch nur mit eigentümlichen Bestrebungen anderer einzelner Persönlichkeiten kämpft oder unwillkürlich sich verstößt, und zwar in einer Weise, die Ergötzen und Belustigung gewährt. — Die Komik, die Seele des Lustspiels, muß schon in den Stoff und Plan, in die Verhältnisse und Situationen „hineingeheimnist", auch muß die ganze Ausführung mit Komik gesättigt sein. Der

Witz spielt dabei eine Hauptrolle. Aber alle Personen witzig und wohl gar gleich witzig sein zu lassen, wäre verkehrt. Vielmehr sollte möglichst jede Person in einer ihr eigentümlichen Weise zur Belustigung beitragen, jede der bewußt humoristischen oder witzigen durch eine besondere Art des Humors oder des Witzes; und andern Personen kann in verschiedenster Weise Unbewußt-Komisches in Herz und Mund gelegt werden. Letzteres ist oft ebenso wirksam wie der beste Witz, während eine forzierte, erkünstelte Witzhascherei im Lustspiel, wie im Leben, leicht mißfällt. — Die mißlichen Lagen, in welche ein Held des Lustspiels versetzt wird, dürfen nicht so sein, daß sie volles, wirkliches Mitleid erwecken; sie sollen nur eine lächerliche Not sein. — Nicht das Schicksal, sondern der neckende Zufall waltet im Lustspiel. Zum Schlusse müssen die Wirren, die uns ergötzten und spannten, geschickt beseitigt, nicht aber die Narren ernstlich zur Vernunft gebracht und noch weniger die Schlechtgesinnten in tragischer Weise bestraft werden. — Das Lustspiel, wie überhaupt die komische Poesie, darf sich manches gestatten, was für die ernste verpönt ist. Nur sollte nirgend und nie etwas vorkommen, was sittlichen Unwillen hervorruft. — Ein gutes Lustspiel ist bei aller Komik oft auch recht belehrend; doch geht, wie Schlegel bemerkt, „seine Belehrung nicht auf die Würdigung der Zwecke, sondern bleibt bei der Tauglichkeit der Mittel stehen.“ — Das höhere, eigentliche Lustspiel erfordert eine feine Charakteristik, die besonders bei dem vielfach vorkommenden Sich-Verstellen der Personen nicht leicht ist, und eine künstlerische, die Unwahrscheinlichkeiten ausschließende, Leitung auch des Zufalls. — Wenn das Stück sich solcher Anforderungen entschlägt, das Komische ins Burleske (Grobspaßhafte), die Charakteristik ins Karikierte (Verzerrte) übergehen läßt, und derben Volkswitz auftischt, so wird es Posse genannt. — Je nachdem das Komische des Lustspiels mehr in die Charaktere oder mehr in die verwickelten Lagen der Personen gelegt ist, unterscheidet man Charakterstück und Sittenstück. — Die meisten Lustspiele treten in Prosa auf; doch steht auch vielen ein möglichst ungezwungen erscheinender Vers und Reim sehr gut.

Lustspieldichter: Lessing, Iffland, Körner, Tieck, Kotzebue, Grabbe, Raupach, Töpfer, Steigentesch, Müllner, Platen, Raimund, Deinhardstein, Benedix, Freytag, Gutzkow, Hackländer, Lindau, L'Arronge u. a.

§ 39. **Das Schauspiel** oder **Drama** im engern Sinne ist eine Mittelart zwischen Tragödie und Komödie. Wir stellten sie aber hinter die letztere, weil sie als Gattung noch jung ist. Die Alten kannten sie nicht, und auch unter den neueren Völkern sind es fast nur die germanischen, welche sie als Gattung anerkennen. Selbst ein Teil der deutschen Ästhetiker hält sie noch für eine unberechtigte Abart. Allerdings, wo die Verhältnisse in einem Drama einen tragischen Ausgang ästhetisch und ethisch heischen, da soll der Dichter weder aus eigener Weichheit, noch einem schwächlichen Publikum zu gefallen, diesen mit einem andern vertauschen. Aber wie im Leben, so auch in seinem Spiegelbilde, dem Drama, sind sehr oft die Verhältnisse so, daß nach ernsten Verwicklungen ein glücklich ausgleichender, versöhnender Schluß wirklich in jeder Beziehung das Beste ist. Und ein solcher Ausgang ist eben das Kennzeichen für unsere Gattung. Nachdem letztere solche Dichtungsperlen wie Shakespeares „Kaufmann von Venedig", Goethes „Iphigenie", Schillers „Tell" u. a. aufweisen kann, sollte über ihre Berechtigung kein Streit mehr sein. — Übrigens kann das Schauspiel ebenso nahe an die Komödie, wie an die Tragödie streifen. Finden sich schon in letzterer zuweilen ohne Nachteil auch komische Bestandteile, so versteht sich wohl von selbst, daß das Schauspiel solche in größerer Anzahl vertragen kann. Erst wenn das Humoristische dem Ernste das Gleichgewicht hält, ist die Grenzlinie zwischen Schauspiel und Lustspiel erreicht.

Schauspieldichter: Lessing, Goethe, Schiller, Iffland, Kotzebue, Houwald, Immermann, Auffenberg, Halm, Griepenkerl, Holtei, Raupach, Gottschall, Brachvogel, Laube, Gutzkow, Putlitz, Redwitz, Lindau; Amalie von Sachsen, Charlotte Birchpfeiffer u. a.

§ 40. **Die Oper**, meist nur bei kleinerm Umfang auch **Singspiel** genannt, ist ein dramatisches Gedicht mit Musikbegleitung und überhaupt für musikalischen Zweck. Wie

bei der Kantate, so erscheint auch bei der Oper die Poesie gewöhnlich nur gleichsam als die Magd der Musik. Sie liefert für diese die „Texte", in denen sie sich den Forderungen des Komponisten anbequemt, und weiß recht wohl, daß der Beifall, den heutzutage die Oper oft überreichlich erntet, lediglich der Musik gilt, höchstens nur nebenbei auch der Poesie. Doch giebt es allerdings auch einzelne Texte von einigem poetischen Wert, z. B. von Goethe, Kind, Holtei, Hartmann, Geibel, Lohmann, Rodenberg, Richard Wagner u. a. — Die Bestandteile der Oper sind denen der Kantate großenteils gleichnamig, aber, im ganzen betrachtet, noch zahlreicher, nämlich: Recitativ, Arioso, Arie, Ariette, Kavatine, Duett, Terzett, Quartett, Chor u. s. w.

Arten der Oper sind:

1. Die ernste oder große Oper (opera seria). Sie ist ihrem Stoffe nach dem ernsten Schauspiele, oft gar der Tragödie verwandt. Gehört der Stoff der Zauber- und Märchenwelt an, so nennt sich die Oper romantische Oper oder Zauberoper. In ihr herrscht durchweg der Gesang.

2. Die komische Oper (opera buffa) ist ihrem Stoffe nach dem Lustspiele ähnlich und läßt Gesang mit gesprochenem Dialog abwechseln.

3. Die Operette oder das Singspiel, bald humoristisch, bald ernst im Tone, unterscheidet sich von der Opernart nur durch seinen kleineren Umfang.

4. Das Vaudeville ist ein possenartiges kleines Lustspiel mit zahlreichen eingelegten Liedern, welche nach beliebten Volksmelodieen gesungen werden.

5. Das Intermezzo ist eine komische Operette mit nur 2—3 Personen, welches bei anderen Aufführungen als Zwischenakt aufgeführt wird.

6. Das Melodram. In demselben wird die Deklamation durch Musik begleitet und die Deklamationspause durch Musik ausgefüllt. Gesang fehlt. Man unterscheidet Monodram und Duodram, je nachdem die Handlung von nur einer oder von zwei Personen dargestellt wird.

Inhaltsübersicht.

Einleitung.

Erster Teil.

Die Dichtungssprache.

Zweiter Teil.

Die Dichtungsformen.

Abschnitt I. Prosodie und Silbenmetrik.

Abschnitt II. Versmetrik oder Versbau.

Dritter Teil.

Die Dichtungsarten.

Druck von M. Heinsius in Bremen.